

# Mellom fiksjon og fakta

– Reportasjen som sjanger



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Universitetet i Oslo høsten 2005

av Astrid Urdal

**Forord**

Å skrive hundre sider etter hverandre har vist seg å være en krevende jobb. Forrige semester trodde jeg uoriginalt nok at jeg aldri skulle bli ferdig. Men så har jeg plutselig blitt det likevel. Etter timer med frustrasjon og tenners gnissel, og i det siste: inspirerte, lette dager, kan jeg nå endelig sette punktum.

Det er flere som fortjener en takk for at dette har latt seg gjøre. Først og fremst vil jeg takke veilederen min, professor Kjersti Bale, for konstruktiv, sjenerøs og sympatisk veiledning. Jeg vil også gjerne takke Kristin Jansen, Henning Gärtner, Unn Conradi Andersen og Ragnhild S. Berg for at dere har lest og gitt nyttige tilbakemeldinger på ulike kapittelutkast. Videre vil jeg takke Harald Hornmoen og Elisabeth Eide på journalistutdanningen ved Høyskolen i Oslo for at jeg fikk være med på seminaret deres om litterær journalistikk. Det ga meg gode lesetips og nye tanker. I tillegg vil jeg gjerne takke Josephine for lånte ører og mange inspirerende tverrfaglige lunsjer. Og til slutt vil jeg takke Guri, fordi du gjør livet mitt så bra, og fordi du har mye av æren for at jeg nå endelig er på vei ut i arbeidslivet.

Oslo 26. oktober 2005

Astrid Urdal

# Innhold

<b>Kap. 1: Reportasjen som sjanger .....</b>	<b>4</b>
1.0: Virkelighet i tekst .....	4
1.1: Mange blikk på reportasjen .....	7
1.2: Wolfe og verden .....	10
1.3: Fakta, fiksjon og faksjon .....	14
1.4: Sannhet og løgn .....	16
1.5: Å skrive om levende mennesker .....	19
1.6: Kultur og selvkritikk .....	23
<b>Kap. 2: Bokhandleren i Kabul – en faksjonsfortelling .....</b>	<b>27</b>
2.0: Nyjournalistikk på norsk .....	27
2.1: Realistisk, journalistisk (sann?) roman .....	27
2.2: Valg av briller .....	29
2.3: Lesekontrakt og etikk .....	31
2.4: Seierstad som forteller og karakter .....	33
2.5: Blikket i Kabul .....	35
2.6: Bak sløret .....	40
2.7: Debatt i grenseland .....	43
<b>Kap. 3: I Naomis hus – rwandisk flerstemmighet .....</b>	<b>46</b>
3.0: Det røde huset i Kigali .....	46
3.1: Etikk og form .....	47
3.2: To ganger Sæther .....	50
3.3: Polyfoni og sitatmontasje .....	52
3.4: Blikk i bevegelse .....	55
3.5: Det ambivalente blikket .....	58
3.6: Svart, hvitt og rødt .....	61
3.7: Fortellinger og døden .....	66
3.8: Fotografier og overskridelse .....	69
3.9: Anti-tabloid polyfoni .....	71
<b>Kap. 4: Shanghai Ekspres – en reise til et folketomt Kina .....</b>	<b>74</b>
4.0: Gardister og mediekritikk .....	74
4.1: Shanghai Ekspres som reportasje .....	74
4.2: To ganger Fløgstad .....	78
4.3: Mennesker og makt .....	81
4.4: Kultur og karneval .....	84
4.5: Fløgstad som pícaro .....	88
4.6: Symbolproduksjon .....	90
4.7: Kinesisk polyfoni .....	94
<b>Kap. 5: Reportasjen i verden .....</b>	<b>96</b>
Litteratur .....	100

## Kap. 1: Reportasjen som sjanger

### 1.0: Virkelighet i tekst

Jeg har alltid likt å kombinere det nyttige med det behagelige. Det er derfor jeg liker reportasjesjangeren. I den gode reportasjen får man tilgang til virkeligheten,<sup>1</sup> ikke som harde tall, men som medmenneskers fortellinger. Ved å følge reporteren i hælene kommer du tettere på begivenhetene. I reportasjen ligger det en unik mulighet til å gripe og gjenskape virkeligheten ”der ute”, lære om egen og andres kultur, og til å se den verden vi omgir oss med. Det er med stor entusiasme og kjærlighet til sjangeren jeg har jobbet med denne oppgaven. Reportasjen gjør det mulig å kombinere det beste fra fiksjons- og faktalitteraturen. De gode reportasjene evner å kombinere en form for sannhet som handler om troskap overfor virkeligheten og en overskridende sannhet som man vanligvis bare tillegger litteraturen. Samtidig er reportasjen en journalistisk sjanger som har samme ambisjoner som romanen eller novellen: Den vil si noe generelt om menneskelig eksistens.

Veien fra journalistikken til skjønnlitteraturen har tradisjonelt vært kort. På 1900-tallet hadde 86 prosent av alle norske forfattere journalistisk erfaring.<sup>2</sup> Etter den tid har det skjedd en langsom profesjonalisering, men fremdeles er det slik at mange forfattere jobber parallelt som journalister. I tillegg har mange journalister litterære ambisjoner. Tom Wolfe skriver i sitt forord til *The new journalism* at ”half the people who went to work for publishing houses did so with the belief that their real destiny was to be novelists” (Wolfe 1973: 20). Blant annet som en følge av at forfattere arbeider som journalister, og at mange journalister ønsker seg over i litteraturen, har også litterære virkemidler forflyttet seg fra skjønnlitteraturen og over i journalistikken. Vi har da fått journalistiske sjangere som med en fellesbetegnelse kalles litterær journalistikk.<sup>3</sup> Reportasjen har vist seg å være en spesielt velegnet sjanger for utøvere

---

<sup>1</sup> Begrepet ”virkelighet” vil bli problematisert senere i blant annet kapittel 1.4.

<sup>2</sup> Dette ifølge Harald Hornmoen, førsteamanuensis på journalistutdanningen på Høyskolen i Oslo. Hornmoen var sammen med førsteamanuensis Elisabeth Eide hovedlærere for seminaret ”Litterær journalistikk” som ble holdt på Høyskolen i Oslo våren 2005. Åsne Seierstad og den svenske reporteren Anders Sundelin, som jeg siterer i denne oppgaven, var blant foredragsholderne.

<sup>3</sup> *Litterær journalistikk* er en løs og forholdsvis upresis definisjon av journalistikk som på ulike måter benytter seg av litterære virkemidler og litterært språk. I tillegg til den litterære reportasjen, som er den jeg vil arbeide med i denne oppgaven, betegnes ofte petitartikkelen, det litterære portrettet, anmeldelsen og ulike spalter som eksempler på litterær journalistikk. Biografier kan også i mange tilfeller betegnes som en del av den litterære journalistikken.

av litterær journalistikk, og har fått mye oppmerksomhet fra retninger som nyjournalistikk<sup>4</sup> og gonzojournalistikk<sup>5</sup>, der litterære virkemidler spiller en framtrædende rolle. Når samme virkemidler anvendes i journalistikken og i litteraturen, viskes skillet mellom skjønn- og faglitteratur ut. Denne utviskingen er utgangspunktet for min undersøkelse av reportasjen som sjanger. Av mange teoretikere plasseres reportasjen i grenselandet mellom skjønnlitteratur og sakprosa, og da også mellom fiksjon og fakta. Det er en sjanger som preges av et journalistisk krav om etterrettelighet og sannhet i forhold til virkeligheten, samtidig som språk, dramaturgi og billedbruk benyttes mer bevisst enn det som er vanlig i journalistikken for øvrig. Ettersom litterære virkemidler forbindes med fiksjon, og fiksjon forbindes med å omforme virkeligheten til det man måtte ønske og har behov for, ender man fort opp i et felt der grensen mellom fiksjon og fakta blir vanskelig å trekke, og da blir også begreper som sannhet og virkelighet interessante å diskutere.

Det finnes mange måter å skrive en reportasje på, og som vi skal se i dette kapittelet, er det uenighet om hvilke sjangerkriterier som bør gjelde. Formatet varierer fra korte avisreportasjer til bøker på flere hundre sider. Det er reportasjeboka jeg har valgt som studieobjekt, og jeg ser på tre bøker som på forskjellig vis kan betegnes som representanter for den litterære journalistikken og reportasjesjangeren. De tre er Åsne Seierstads *Bokhandleren i Kabul*, Wera Sæthers *I Naomis hus* og Kjartan Fløgstads *Shanghai Ekspres*.<sup>6</sup> I *Bokhandleren i Kabul* møter vi en afghansk middelklassefamilie som driver bokhandel, i Wera Sæthers reportasje får vi innblikk i en AIDS-rammet familie i Rwanda, og i *Shanghai Ekspres* reiser vi med Fløgstad langs den kinesiske sørøstkysten. Bøkene ble publisert i løpet av et forholdsvis kort tidsrom: *I Naomis hus* kom i 1993, Fløgstads tekst kom i 2001, og

---

<sup>4</sup> Nyjournalistikk er en retning som forbindes med Tom Wolfe og en del andre amerikanske journalister tilknyttet amerikanske tidsskrifter som Rolling Stone og Playboy. Dette er en subjektiv og detaljert journalistikk med litterære ambisjoner (Lothe m.fl. 1999: 173-174). I kapittel 1.2 vil jeg se nærmere på denne formen for journalistikk.

<sup>5</sup> Gonzojournalistikk er en journalistisk retning som ofte betegnes som en ekstrem form for nyjournalistikk, der det spontane og private overtar for nyjournalistikkens subjektive grunnholdning. Retningen forbindes særlig med Hunter S. Thompson (Lothe m.fl. 1999: 173-174).

<sup>6</sup> Jeg bruker første opplag på *I Naomis hus*, fjerde opplag av *Bokhandleren i Kabul*, og første opplag, andre utgave av *Shanghai Ekspres*. Dette har jeg gjort fordi det er tekstversjonene som har vært tilgjengelige i bokhandelene. Jeg har sjekket at det ikke har vært gjort endringer mellom de ulike opptrykkene som får konsekvenser for tolkningen. Når jeg senere i denne oppgaven henviser til disse tre bøkene, vil jeg kun opplyse om sidetallet.

*Bokhandleren i Kabul* ble publisert i 2002.<sup>7</sup> Jeg har valgt tekster av norske forfattere om fremmede virkeligheter som preges av et ønske om å formidle disse virkelighetene til et norsk eller vestlig publikum. Det er ikke lett å finne nye norske tekster som defineres som reportasje. Mange tekster som fyller de vanligste reportasjekriteriene, betegnes heller som reiseskildringer. Trolig henger dette sammen med at reportasjetradisjonen har hatt forholdsvis strenge sjangerkrav, som man slipper unna hvis man heller velger for eksempel betegnelsen reiseskildring. De tre tekstene jeg har valgt, er representative i så måte: Ingen av dem defineres av forlag eller forfatter som reportasje. *Bokhandleren i Kabul* har undertittel "Et familiedrama", *I Naomis hus* har undertittel "En fortelling fra Rwanda om mer enn AIDS", mens Fløgstads tekst beskrives som "en essayistisk reisebok". Likevel er både Seierstads og Sæthers tekster forholdsvis uproblematisk å plassere som medlemmer av reportasjefamilien. *Shanghai Ekspres*s har jeg imidlertid valgt nettopp fordi den utfordrer og tester sjangerens grenser.

Det er to hovedproblemstillinger jeg vil legge vekt på i diskusjonen av reportasjen som sjanger. Den ene er reportasjen som en sjanger i grenseland mellom fakta og fiksjon, og den andre er etiske spørsmål knyttet til det å skrive om mennesker som lever. Dette er to problemområder som hører sammen. Bruk av virkemidler påvirker leserens opplevelse av de menneskene som får sine historier formidlet gjennom reportasjen. Man kommer ofte tettere på mennesker i reportasjen enn i andre journalistiske tekster. Spørsmålet blir om ansvaret for dem man skriver om da blir større. Ettersom det i alle de tre tekstene skrives om mennesker utenfor Vesten, med en kultur og et språk som er annerledes enn i Norge, vil jeg også undersøke forfatterholdningen i forhold til begreper som etnosentrisme<sup>8</sup> og orientalisme<sup>9</sup>. Kan

---

<sup>7</sup> De tre tekstene har imidlertid hatt ulik kommersiell suksess. I følge forlagene har *Bokhandleren i Kabul* solgt 113 000 heftete eksemplarer (9 opplag), og 111 000 innbundet (13 opplag). *I Naomis hus* kom i ett opplag på 1100 eksemplarer, mens *Shanghai Ekspres*s først kom i et opplag på 2000 eksemplarer, deretter i et på 1000, og så i en pocketutgave på 2000 eksemplarer. I alle tre tilfellene er det her snakk om eksemplarer solgt i bokhandler, og ikke iberegnet det som er solgt gjennom bokklubber. (Kilder: Inger Skarre, informasjonskonsulent Cappelen, og Hans Petter Bakketeig, redaktør Gyldendal Fakta.)

<sup>8</sup> Etnosentrisme er et begrep som knyttes til teoretikerne Marshall H. Segall, Donald T. Campbell og Melville J. Herskovits. De er opptatt av hvordan inntrykk fortolkes i forhold til eget ståsted, og hevder at man ubevisst alltid vil bruke sitt eget folks og sin egen gruppes holdninger som standard for vurderinger og fortolkninger (Segall 1966: 5). Jeg vil komme tilbake til etnosentrismebegrepet i kapittel 1.6.

<sup>9</sup> Orientalisme som begrep knyttes til teoretikeren Edward Said. Ifølge ham har Vesten skapt et falskt bilde av den ikke-vestlige verden, som tjener Vestens interesser (Said 1991: 94). Jeg vil komme tilbake til Sids orientalismebegrep i kapittel 1.6.

man si at vestlige skribenters dekning av land i sør preges av et orientalistisk grunnsyn?<sup>10</sup>  
 Hvordan framstilles de menneskene som beskrives, og hvilke holdninger styrer  
 framstillingene? Før jeg går tettere inn på tekstene til Seierstad, Sæther og Fløgstad, vil jeg nå  
 se på ulike teoretiske inntak til reportasjesjangeren.<sup>11</sup>

### 1.1: Mange blikk på reportasjen

Reportasjetradisjonen føres tilbake til et brev fra Plinius d.y. som beskriver vulkanen Vesuvus  
 utbrudd år 79 etter Kristus, og ordet reportasje kommer av det latinske *reporto*. Verbet *porto*  
 betyr å bære eller bringe, *re* betyr tilbake (Steinnes m.fl. 1989: 684). Noe skal altså bæres  
 tilbake i en reportasje, men hva og på hvilken måte, og av hvem? I nordisk reportasjetradisjon  
 er det Gunnar Elvesons sjangerdefinisjon det oftest refereres til. Han skriver i boka  
*Reportaget som genre* at reportasjen er

[e]n redovisning som återger en samtida (yttre) verklighet och bygger på iakttagarens  
 egna direkta upplevelser registrerade inom ganska kort tid i det självupplevdas form  
 samt med tidpunkt och plats väl preciserade. (Elveson 1979: 15)

En reportasje er altså en tekst om reporterens egne opplevelser i møte med en virkelighet, og  
 fortalt i en form som synliggjør reporterens tilstedeværelse. I forordet til boka *Yrke, reporter*  
 skriver kritiker og forfatter Torunn Borge at:

Reportasjen står i rak motsetning til propaganda; reportasjen står i et hat-  
 kjærlighetsforhold til nyhetstelegrammet; reportasjen tærer på litterære sjangre som  
 reisebrevet og reisedagboken, samt novellen og romanen fra Cervantes og fremover;  
 reportasjen står historieskrivningen nært idet forståelsen den prøver å oppnå går utover  
 nyhetsmeldingens; reportasjen står essayet nært ved reporterens spørrende holdning til  
 hendelsene etc. (Borge 1999: 11)

Reportasjen er altså i tillegg en sjanger som krysser grenser, en hybridsjanger som plukker og  
 låner, og som benytter seg av litterære virkemidler i journalistikkens tjeneste. Sjangeren leker

---

<sup>10</sup> I denne oppgaven vil jeg benytte meg av betegnelsene "ikke-vestlige land" eller "land i sør" når jeg skriver om  
 landene som kan sies å rammes av Vestens orientalisme. Når jeg snakker om de tre aktuelle reportasjelandene,  
 vil jeg enten bruke lands- eller regionsnavnene. Jeg unngår "3. verden" og "utviklingsland" som betegnelser  
 fordi dette er begreper som, i tillegg til å være unyanserte, også regnes som problematiske ut fra politiske  
 spørsmål.

<sup>11</sup> Når menneskene det skrives om, ikke snakker samme språk som reporteren, vil det alltid skape problemer i  
 journalistikk. Både Fløgstad og Seierstad var avhengige av tolk. Sæther kommuniserte med rwanderne på fransk,  
 som var et fremmedspråk både for henne og dem. Forholdet språk/virkelighet åpner for mange spørsmål i  
 forhold til virkelighetsoppfatning, som også har med begrepet sannhet å gjøre. Dette er imidlertid et  
 problemområde som ligger utenfor denne oppgavens rammer.

seg med skjønnlitterære fortellegrep, kan være til forveksling lik novellen eller romanen, men skal være sann på samme måte som en nyhetsartikkel. Ofte enn andre journalistiske tekster befinner reportasjen seg i feltet mellom skjønn- og faglitteratur, og da også mellom fiksjon og fakta. Hva er det da som gjør at reportasjen defineres som sakprosa?

I artikkelen "Det vitenskapelige studiet av sakprosa" nevnes pressen som en av de institusjonene som produserer sakprosaetekster. Kjell Lars Berge argumenterer der for at man ikke bør definere sakprosaen i forhold til skjønnlitteraturen, slik den tidligere har blitt. Istedenfor å si at sakprosa er det som *ikke* er skjønnlitteratur, mener Berge det er avsenderinstitusjonen som bør definere teksten. For ham blir det et poeng å finne ut "hvor – i hvilke virksomheter – de tekstene som *vi i vår kultur* kaller 'sakprosa', blir til i, for eksempel i virksomheter som byråkratiet, politikken og den offentlige mening, det religiøse feltet, pressen med mer" (Berge 2001: 19). Skjønnlitteratur er for ham tekster skapt av den skjønnlitterære institusjonen som "utsettes for virksomheter, genrer og tekster som vi kaller 'litterær kritikk' eller 'litterær tolkning'" (Berge 2001: 19). Han vil bort fra at *sakprosa* blir en samlebetegnelse for tekster som ikke kvalifiserer til betegnelsen skjønnlitteratur, og hevder at sakprosafeltet i dag ikke har rom for tekster med litterære kvaliteter (Berge 2001: 60). Den styrende konvensjonen er i følge ham at sakprosa er

tekster der en "sak", et "emne" eller en "gjenstand" så å si vises fram, mest hensiktsmessig på en måte som gjør at språket overses eller ikke insisterer på å bli lagt merke til. Et kvalitetsstempel på god sakprosa er derfor at den er "klar" og "nøytral". I den populære bevissthet står "formen" ikke i veien for det såkalte "innholdet" i en sakprosaetekst. (Berge 2001: 13)

Forståes sakprosabegrepet på den måten, vil språklige og formmessige eksperimenter føre til at tekster det egentlig er naturlig å definere som sakprosa, heller kategoriseres som skjønnlitteratur. Det er en slik forståelse Berge ønsker å utfordre, fordi sakprosabegrepet da kun rommer tekster som er kvalitativt dårligere enn de skjønnlitterære. Torunn Borge er opptatt av den samme problematikken når hun hevder at:

I deler av den nordiske reportasjeteorien legges det mye vekt på reportasjen som litteratur, altså sjangerbestemt som vesensforskjellig fra sakprosa. Jeg er ikke sikker på hvor heldig eller *faktisk* denne distinksjonen er; en slik grenseoppgang virker ofte panisk, som om man tenker seg at et forsvar for reportasjen må innebære ytringer om at den er høyverdig, altså er den *litterær*. Det er selvsagt at reportasjer ofte har udiskutable litterære kvaliteter, i den forstand at de gir språklige og såkalte menneskelige opplevelser som de mer rene nyhetsmeldingene ikke gir. (Borge 1999: 9)

Også for henne gjelder det å endre forståelsen av sakprosabegrepet, slik at ikke det blir en betegnelse på mindre gode tekster. Det bør ikke være en oppvurdering av en tekst at den leses



som skjønnlitteratur og ikke som sakprosa. Og bruk av litterært språk og litterære kvaliteter er ikke nok til å definere reportasjen ut av sakprosafeltet for verken Berge eller Borge.

Gérard Genette skriver om grensen mellom skjønn- og faglitteratur i boka *Fiction and diction*. Han ser det som problematisk å bruke form eller språk som kriterier for å skille de to feltene fra hverandre, ettersom de samme virkemidlene brukes i begge leire. Genette påpeker at det kan være større narratologiske forskjeller mellom et folkeeventyr og en roman i dagbokform enn mellom en fiktiv og en autentisk dagbok. Han hevder også at det i noen tilfeller vil være større forskjeller mellom en klassisk og en moderne roman enn mellom en moderne roman og det han kaller en "somewhat freewheeling journalistic account" (Genette 1993: 82), som kan sees som en beskrivelse av journalistikk med utstrakt bruk av litterære virkemidler. Fiksjon og fakta er for ham "two regimes [that] are not as far apart [...] as might be supposed from a distance" (Genette 1993: 82). Ifølge Genette er det vanskelig å snakke om både ren fiksjon og ren fakta, ettersom fiksjonen må bruke virkeligheten som utgangspunkt, og faktaframstilling alltid vil benytte seg av narrative virkemidler. Hvis man skal skille sakprosaen fra skjønnlitteraturen, mener Genette at det enkleste er å se på forholdet mellom forfatter og forteller. Fra litteraturteoretikeren Philippe Lejeunes kanonisk selvbiografilikning forfatter=forteller=karakter utleder han likningene forfatter=forteller for faktafortellingen, og forfatter≠forteller for fiksjonsfortellingen (Genette 1993: 69-79).<sup>12</sup> Hvis man kan se fortelleren som identisk med forfatteren, er altså teksten å regne som sakprosa. Hvis derimot fortellestemmen må tillegges en fiktiv karakter, har man å gjøre med skjønnlitteratur.

Ifølge Genette har forfattere av henholdsvis skjønnlitteratur og sakprosa ulike relasjoner til teksten. I faktanarrasjoner er det slik at "the author assumes full responsibility for the assertions of his narrative, and consequently grants no shred of autonomy to any narrator whatsoever" (Genette 1993: 70). For Genette er det bare i fiksjonstekster at forfatteren kan sees som uavhengig av meninger som ytres i teksten. Sakprosaforfatterens stemme er å regne som identisk med fortellerens stemme. Det blir derfor i sakprosaetekster unødvendig å diskutere fortelleren som tekststørrelse, fordi man kan diskutere forfatteren direkte. En forutsetning for at Lejunes likning for faktanarrasjoner skal være gyldig, som Genette sier seg enig i, er at forfatteren må fastholde at historien som fortelles er sann og i

---

<sup>12</sup> Gérard Genette viser til Philippe Lejunes tekster *Le pacte autobiographique*, og *Je est un autre*, og har kildehenvisningen Paris: Seuil, 1980. Han kommenterer imidlertid at "[t]he form proposed here, however, is my own" (Genette 1991: 69). I denne oppgaven legger jeg Genettes forståelse av Lejunes selvbiografilikning til grunn for tekstlesningen.

samsvar med en ytre virkelighet. Hvis ikke, kan ikke fortelleren lenger regnes som identisk med forfatteren, og vi er over i skjønnlitteraturen.

Ser man reportasjesjangeren i forhold til Lejunes likning, blir det sakprosalikningen som passer best. Reportasjen har stort sett en tydelig fortellestemme som kan tillegges journalisten. I tillegg kan selvbiografi-likningen i sin helhet sies å være gyldig for reportasjen, noe som setter reportasjen i en særstilling i forhold til sakprosa der forfatteren ikke opptrer som en karakter i teksten. Men i motsetning til selvbiografiske tekster, der fortelleren er historiens hovedperson, vil reporteren gjerne holde seg mer i bakgrunnen i en reportasje. I tillegg vil distansen mellom hendelse og nedskrivelse stort sett være betraktelig kortere i en reportasje enn i en selvbiografi.

## 1.2: Wolfe og verden

Den litterære reportasjen tilbyr oss noe annet enn en nyhetsartikkel. Vi kommer tettere på det som det skrives om, og skildringer og språk får større plass. Reportasjen har muligheter som nyhetsartikkelen ikke har, språklig og formmessig. Forfatteren er mindre orientert mot harde tall, og mer opptatt av fortellingen og menneskene i verden. Den svenske reportasjeforfatteren Anders Sundelin definerer reportasjen som en tekst med miljø- og personskildring, som har en forteller i førsteperson, og som er sann. I en reportasje kreves det også at journalisten går ut i verden, og ikke tar alle intervjuene per telefon. Språket beskriver Sundelin som fortellende og litterært, og han mener alle litterære virkemidler bør være tillatt (Foredrag, HiO, 25.01.05).

Den mer fortellings- og språklig orienterte journalistikken har hatt ulike navn i løpet av historien. Samlebetegnelsen "litterær journalistikk" favner retninger som gonzo-journalistikk og narrativ journalistikk, samt andre journalistiske retninger der man bevisst benytter seg av (skjønn)litterære virkemidler.<sup>13</sup> En av de retningene som har hatt en tydeligst profil, er den såkalte nyjournalistikken,<sup>14</sup> der Tom Wolfe er et sentralt navn. Wolfe hevder at nyjournalistikken kommer som et resultat av den verdenen som utviklet seg i USA på 60-tallet. Den nye tida, nemlig hippie-tida, krevde nye journalistiske former. Samtidig var

---

<sup>13</sup> Det er ikke uproblematisk å skille mellom skjønnlitterære og faglitterære virkemidler, fordi virkemidlene ofte brukes i begge leire. I denne oppgaven vil jeg legge en tradisjonell forståelse av skillet til grunn, og kalle virkemidler som tradisjonelt ikke har vært brukt i sakprosaen for "skjønnlitterære virkemidler".

<sup>14</sup> Definisjonen av retningen som *ny* har blitt kritisert av flere, blant annet av Norman Sims i artikkelen "The literary journalists" (Sims 1984: 6). Han hevder at virkemidler som indre monolog og dialog har vært brukt i journalistikken også før Wolfe lanserte nyjournalistikken som retning.

nordamerikanske forfattere lite interessert i å skrive om samfunnet, noe som ga journalistene større spillerom:

So the novelist had been kind enough to leave behind for our boys quite a nice body of material: the whole of American society, in effect. It only remained to be seen if magazine writers could master the techniques, in nonfiction, that had given the novel of social realism such power. (Wolfe 1996: 45)

Dette skriver Wolfe i forordet til boka *The new journalism*, et forord som i ettertid har blitt stående som nyjournalistikkens programartikkel.<sup>15</sup> Wolfe var selv både journalist og skjønnlitterær forfatter, og hadde den realistiske romanen som ideal for journalistikken. Han mente at ved å bruke realisms fortelleteknikk, som man blant annet finner hos Charles Dickens, ville journalistikken virke sterkere på leseren. Tom Wolfe setter realisms uttrykk opp mot den nøytrale, refererende stilen man finner i antikk diktning av for eksempel Homer, og mener det er en tradisjon som har blitt videreført i den tradisjonelle nyhetsjournalistikken. Wolfes mål er å skape en mer fullkommen virkelighetsforståelse. Han ønsker ikke å skrive fiksjon, men vil gi leseren sterkere og sannere opplevelser av virkeligheten. Han er kritisk til den tradisjonelle journalistikkens fortellestemme, jamfør:

The voice of the narrator [...] was one of the great problems in non-fiction writing. Most non-fiction writers, without knowing it, wrote in a century-old British tradition in which it was understood that the narrator shall assume a calm, cultivated and, in fact, genteel voice. [...] Readers were bored to tears without understanding why. (Wolfe 1996: 31)

Den gamle måten å skrive journalistikk på blir for kjedelig for 60-tallets amerikanske lesere. Her kommenterer Wolfe indirekte den nye journalistikkens underholdningsverdi, som også gir denne måten å skrive reportasje på et stort kommersielt marked. Peter Harms Larsen<sup>16</sup> hevder at nyjournalistikkens suksess kommer som et resultat av at man har behov ”for mere underholdende journalistiske fortælleformer end de den gang dominerende: nyhedsnotitsen, mødereferatet og den (alenlange) redaktionelle politiske artikel” (Larsen 1990: 27). Dette er en måte å skrive journalistikk på som evner å underholde og informere samtidig. I tillegg mener Harms Larsen nyjournalistikken er velegnet til samfunnskritikk, fordi den ”[g]ennem dens evne til at skabe stærke billeder af den sociale elendighed som i høj grad prægede det fremvoksende industrisamfund, kunne [...] bruges i nogle mediers kamp for at skabe debat

---

<sup>15</sup> *The new journalism* er delt i to hoveddeler. Del 1 er skrevet av Tom Wolfe, og består av tre artikler (”The feature game”, ”Like a novel” og ”Seizing the power”) og ”Appendix”. Del 2 er en samling tekster av nordamerikanske nyjournalister.

<sup>16</sup> Peter Harms Larsen er professor på Institut for Journalistik i Odense, Danmark.

om forskjellige samfundsgruppers leve- og arbeidsvilkår” (Larsen 1990: 33-34). Skarpe bilder skapes altså i nyjournalistikken. Men hvilke virkemidler anvendes?

Wolfe lanserer fire virkemidler for den nye journalistikken, som alle kan sies å være hentet fra skjønnlitteraturen. Det første er at man istedenfor å referere skal bruke scener, det andre er at man skal bytte ut sitatene med realistisk dialog, mens det tredje er bruk av allvitende forteller, eller det som også omtales som ”third-person point of view” (Wolfe 1996: 46). En slik synsvinkel gir en sterkere leseropplevelse, fordi man får følelsen av å være på innsiden av ”the character’s mind and experiencing the emotional reality of the scene as he experiences it” (Wolfe 1996: 47). Man ser altså verden gjennom en annens øyne. Det siste punktet på nyjournalistenes liste er å bruke karakteriserende detaljer. Her gjelder det å observere virkeligheten og sette sammen detaljer til bevisste mønstre. Generelt kan man si at disse virkemidlene gjør at man går fra en *telling*-orientert journalistikk og over til en som preges av *showing*.<sup>17</sup> Dette skjer ved å bruke symbolbærende detaljer, realistisk dialog der ordlyden fanges inn direkte og scenisk framstilling. Den sceniske framstillinga gjør at dialogen oppleves som en naturlig samtale mellom ulike mennesker, og ikke som en journalists intervju med en kilde. Garantien for at dette er journalistikk og ikke fiksjon, ligger for Wolfe i arbeidsprosessen og det grundige forarbeidet. For Tom Wolfe er det uproblematisk å beskrive en persons indre liv så lenge man har intervjuet personen som framstilles også om tanker og følelser. Den nyjournalistiske arbeidsmetoden krever at journalisten følger et intervjuobjekt over lengre tid.

Det er nyjournalistikkens tredje punkt, bruk av allvitende fortellestemme, som er det mest omdiskuterte, og som i liten grad anvendes i journalistikken i dag. Bruk av scener i stedet for referering, som i mange tilfeller vil innebære rekonstruksjon av situasjoner der journalisten ikke var til stede, er også regnet som problematisk. Likevel er dette et virkemiddel som i langt større grad har blitt allment akseptert. Den nordamerikanske reportasjeteoretikeren Roy Peter Clark<sup>18</sup> skriver i artikkelen ”The line between fact and fiction” at:

The interior monologue, in which the reporter seems to get into the head of a source, is a dangerous strategy but permissible in the most limited circumstances. It requires direct access to the source, who must be interviewed about his or her thoughts. Boston

---

<sup>17</sup> I narrativ teori brukes *telling* og *showing* som begreper for to ulike framstillingsmåter i prosalitteraturen. Med *showing* er det den sceniske framstillingen som dominerer, og teksten kan sies å nærme seg dramaet. Med *telling* dominerer det fortellende aspektet, og fortellerens funksjoner vektlegges (Lothe m.fl. 1999: 231-232).

<sup>18</sup> Roy Peter Clark er Senior Scholar tilknyttet The Poynter Institute for Media Studies, St. Petersburg, Florida.

University writer-in-residence Mark Kramer suggests, "No attribution of thoughts to sources unless the sources have said they'd have those very thoughts."

This technique [bruk av indre monolog] should be practiced with the greatest care. Editors should always question reporters on the sources of knowledge as to what someone was thinking. Because, by definition, what goes on in the head is invisible, the reporting standards must be higher than usual. When in doubt, attribute. (Clark 2004: 7)

Å bruke det Clark kaller indre monolog, og som er det samme som Wolfe kaller tredje persons synsvinkel, er altså et omdiskutert virkemiddel i journalistikken, og det er alltid et spørsmål om hvor mye en journalist kan tillate seg før det går utover tekstens troverdighet.

For Roy Peter Clark krysser man grensen fra fakta til fiksjon i det øyeblikket man begynner å legge til ting som ikke var der i utgangspunktet. Å trekke fra blir for Clark en uunngåelig og nødvendig del av journalistikken. Han skriver at:

While subtraction may distort the reality the journalist is trying to represent, the result is still nonfiction, is still journalism. The addition of invented material, however, changes the nature of the beast. When we add a scene that did not occur or a quote that was never uttered, we cross the line into fiction. And we deceive the reader. [...] The implied contract of all nonfiction is binding: The way it is represented here is, to the best of our knowledge, the way it happened. Anything that intentionally or unintentionally fools the audience violates the contract and the core purpose of journalism – to get at the truth. (Clark 2004: 3)

Det finnes altså *en kontrakt med leseren* om at det som står i en journalistisk tekst er i samsvar med en virkelighet. "It is not the fiction that's the problem, but the deception. [...] So don't add and don't deceive. If you try something unconventional, let the public in on it. Gain on the truth," skriver Roy Peter Clark (Clark 2004: 8-9). For ham handler det om åpenhet og ærlighet: Journalisten må være redelig i forhold til virkemidler, slik at leseren kan vurdere tekstens sannhetsverdi. Forfatteren og journalisten John McPhee<sup>19</sup> hevder i et intervju med Norman Sims<sup>20</sup> at:

The nonfiction writer is communicating with the reader about real people in real places. So if those people talk, you say what those people said. You don't say what the writer decides they said. [...] You don't make up dialogue. [...] And you don't get inside their heads and think for them. You can't interview the dead. You could make a list of the things you don't do. Where writers abridge that, they hitchhike on the credibility of writers who don't. (Sims 1984: 15-16)

Her tydeliggjøres en holdning om at de som benytter seg av for sterke litterære virkemidler blir parasitter på journalistikkens generelle troverdighet som sannhetssiger. Hvis man som journalist for eksempel ikke gir noen signaler om at en tekst baserer seg på (kvalifiserte)

---

<sup>19</sup> John McPhee er nordamerikansk forfatter og journalist, og vinner av Pulitzerprisen i 1999 i kategorien "general non-fiction".

<sup>20</sup> Norman Sims er professor i journalistikk ved University of Massachusetts Amherst.

gjetninger og ikke på konkret sitatmateriale, vil en leser legge journalistikkens generelle sannhetskrav til grunn for sin lesning. Å redegjøre for premissene for lesningen blir av avgjørende betydning, særlig i forbindelse med litterære virkemidler som ikke vanligvis anvendes i journalistikk. John McPhees syn på bruk av litterære virkemidler blir stående i et motsetningsforhold til det synet vi finner hos Tom Wolfe. Det er også til en viss grad i uoverensstemmelse med reportasjeteoretikeren Jo Bech-Karlsens holdninger. Han er nemlig villig til å anvende blant annet overdrivelse som litterært virkemiddel, ettersom han mener at "[d]ersom leseren godtar overdrivelsene som nødvendige litterære virkemidler, kan det øke lesbarheten og interessen – og faktisk også troverdigheten" (Bech-Karlsen 2002: 166). Bech-Karlsen mener man kan benytte seg av dramaturgiske grep som kan gjøre at teksten bli mer spenstig og lesevennlig, uten at det går ut over reportasjens sannhetsverdi. Ved å tillate ulike reportasjeformer og narrative grep, unngår man i følge ham å vingeklippe en sjanger med stort potensial. Men heller ikke Bech-Karlsen mener at journalisten står fritt til å dikte. Kravet til dokumenterbare faktapåstander må opprettholdes, samtidig som man tar vare på det han kaller "fortrolighetskunnskap, taus kunnskap, kunstnerisk kunnskap og andre former for subjektiv kunnskap" (Bech-Karlsen 2002: 154). For Jo Bech-Karlsen er journalistisk sannhet noe annet enn at fakta er gjengitt riktig:

Journalistikk er en moderne retorisk praksis, og befinner seg [...] mellom logikken og poetikken, eller sagt på en annen måte: mellom den logisk-empiriske fornuft og diktningens frie fantasi. [...] Den journalistiske sannhet, som dokumentarisk sannhet, blir til i en fruktbar *spenningstilstand* mellom disse ytterpunktene. (Bech-Karlsen 2002: 155)

I dette ligger den samme erkjennelsen som man finner hos Tom Wolfe og nyjournalistikken: Ved å bruke litterære virkemidler kan man formidle virkeligheten bedre, og kanskje også sannere.

### 1.3: Fakta, fiksjon og faksjon

I boka *Faktion som uttryksmiddel* tar Peter Harms Larsen for seg fenomenet faksjon. Faksjonssjangere er en betegnelse på medieuttrykk som på enten form- eller innholdsplanet blander fakta- og faksjonselementer, og som dermed utfordrer vanlige sjangerforståelser, hevder Harms Larsen. Som et resultat av sjangerblandingen diskuteres ofte faksjonsuttrykkenes sannhetsverdi. Tekstene benytter seg av virkemidler på måter som gjør at man som leser tvinges til å revurdere holdningen om at fakta- og faksjonstekster er vesensforskjellige. Dette er nemlig tekster som kan leses som fakta og fiksjon samtidig. Tekstene sender ut motstridende signaler, slik at leseren forvirres og tvinges til å finne fram til nye lesestrategier. Begrepet omfatter både sakprosa- og fiksjonstekster som benytter seg av skjønnlitterære

virkemidler, slik for eksempel nyjournalistikken gjør, og fiksjonstekster som benytter seg av sakprosaens virkemidler. Ved å benytte seg for eksempel av journalistikkens presise og nøkterne språk, kan skjønnlitteraturen skape et inntrykk av sakprosaens autentiske og ubearbeidete virkelighetsframstilling. Ved bruk av faksjon kan man dermed nyttegjøre seg de virkninger og assosiasjoner som ellers er forbeholdt den ”motsatte” diskurs.<sup>21</sup>

Sakprosavirkemidler i fiksjon vil skape det Harms Larsen omtaler som en sannhetseffekt, mens fiksjonsvirkemidler i sakprosaen vil kunne ”skabe stærk idenitifikation og følelsemæssigt engagement i de virkelige forhold der rapporteres om. Eller [...] blot [...] sælge bedre” (Larsen 1990: 78). En form som virker sterkt på leserens følelser, er med andre ord også en form som er salgbar.

Peter Harms Larsens definisjon av ”den beskrivende reportasjen” er sammenfallende med nyjournalistikkens reportasjebegrep. Han skriver at:

Ordet ”faktion” stammer fra engelsk/amerikansk og blev opprindelig brugt om en bestemt type litteratur/journalistik hvor fiktionens form og udtryksmidler, sprog og fortælle teknik blev kombineret med det sandhedskrav til indholdet som ideelt stilles til grundig journalistik – til ”faktaformidling”. I avissammenhæng har man brugt betegnelsen ”new journalism” for den slags blandinger, men når der var tale om romaner, så kaldte man det altså ”faction”. (Larsen 1990: 12)

Her trekker han selv en parallell mellom nyjournalistikken og faksjon som begrep, men skiller i første omgang mellom journalistikkens *nyjournalistikk*, og romanens *faksjon*. Senere i teksten kalles derimot ”den beskrivende reportasjen” en blandings- eller faksjonssjanger. I denne oppgaven vil jeg derfor regne den nyjournalistiske reportasjen som en del av faksjonssjangrene. Faksjonsreportasjen handler i følge Harms Larsen ofte om virkelighetens dramaer, om lukkede rom der offentligheten normalt ikke har adgang, og om eksotiske, pittoreske miljøer, og har som funksjon å forene opplysning og underholdning for et massepublikum (Larsen 1990: 36).

Harms Larsen forstår at mange er skeptiske til at man utnytter fiksjonens umiddelbare appell til fantasi og følelser på en ukritisk måte, fordi dette kan føre til at man ”omgår de sanhedsdramatiske dokumentationskrav og spilleregler – for at overbevise folk med ’ureglementerede’ midler: fiktionens umiddelbare appel til fantasi og følelser” (Larsen

---

<sup>21</sup> I denne oppgaven velger jeg å forholde meg til Margaret Wetherells diskursdefinisjon. Hun skriver i *Discourse theory and practice*: ”What is discourse? The simplest answer is to say that the study of discourse is the study of language in use [...] Another relatively straightforward response is to say that the study of discourse is the study of human meaning-making”. (Wetherell m.fl. 2001: 3)

1990: 145). I sin bok *Fakta som fiksjon* ser Per Olav Reinton på konsekvensene av en bevisst og omfattende bruk av ”salgbare” faksjonsvirkemidler i faktaframstillingen. Han skriver at:

De sterke følelsene er ettertraktet for sin egen del. Følelseskick er selve livet. Ecstasy er fest. I stedet for følelser som utgangspunkt for følsomhet blir det følelsesbulimi. Alle forsøk på å stappe inn fakta blir spydd ut igjen i form av følelser. Det blir mer selvopptatte følelser enn engasjement i det som skjer rundt deg. (Reinton 2004: 253)

Reinton ser det som problematisk hvis all journalistikk skal appellere til følelser. Istedenfor innimellom å bruke ”følelsesjournalistikk” som renselse og katarsis, har dette ifølge ham nå blitt journalistikkens normaltilstand. Han hevder at en slik tilstand gjør det vanskelig med reell kommunikasjon, fordi:

Det blir mer opphisselse enn engasjement, hvor egne følelser får egenverdi, overordnet alt som heter medfølelse, medinnlevelse, kommunikasjon – og refleksjon. [...] Det paradokset vi må leve med, er at disse narsissistiske følelsessjokkene stenger for følelsesuttrykkene. (Reinton 2004: 253)

Reinton mener altså at utstrakt bruk av virkemidler som kun appellerer til følelser, gir oss en grunnere og mindre interessant journalistikk.

#### 1.4: Sannhet og løgn

Peter Harms Larsen problematiserer i liten grad faksjonssjangerens forhold til sannhet. Hans bok er mer en beskrivelse av et fenomen enn en undersøkelse av hvilke konsekvenser bruken av faksjonsvirkemidler kan få. Han nøyer seg med avslutningsvis å hevde at ”[d]er er da endnu forskel på at lyve og lege [...] Og der er stadig forskel på dokumenteret kritik og dramatiseret propaganda, selv om det ofte kan være svært at afgøre om et faktionsprogram er det ene eller det andet” (Larsen 1990: 203). Faksjonsformen kan med andre ord gjøre det vanskeligere å avgjøre hva som er løgn og hva som er sant, men det vil likevel alltid være en forskjell. Lesekontrakten er annerledes for en fiksjonstekst enn for en faktatekst. Harms Larsen hevder at mens fiksjonsoverenskomsten er at en tekst skal leses som en metafor for virkeligheten, er faktaoverenskomsten at en tekst skal leses metonymisk. Han skriver at:

Formuleret i direkte tale kunne faktaoverenskomstens instruks lyde således: *Det du ser og hører der ligner virkeligheden, skal du også tage for virkeligt* [...] Og fiktionsoverenskomsten kunne lyde sådan: *Det du ser og hører er blot en efterligning af virkeligheden*. (Larsen 1990: 198-200)

For mange sakprosaeteoretikere er det primært forholdet til sannheten som skiller sakprosaen fra skjønnlitteraturen. Frilansjournalist Maria Reinertsen skriver i en kommentar i Morgenbladet at:



Den dypeste grøfta mellom skjønnlitteratur og sakprosa går ikke på hvilke virkemidler forfatteren tar i bruk for å formidle sine sannheter, men i hvilken type sannhet en hevder ovenfor leseren. [...] Skjønnlitteraturen sier det kunne vært sant, [...] jeg opplever stedet selv om jeg vet at det ikke finnes. Sakprosa gjør krav på en sannhet i forhold til virkeligheten, dette har skjedd, dette skjer, dette vil skje, eller en filosofisk sannhet; dette argumentet henger sammen, premissene er sanne. (Reinertsen 02.04.04)

Reinertsen er opptatt av at ulike tekster inngår ulike kontrakter med leseren, der en sannhet i forhold til virkeligheten versus en sannhet som overskrider virkeligheten blir det som skiller faglitteraturen fra skjønnlitteraturen. Reinertsen hevder at mens man leser skjønnlitteratur for å finne fram til en generell sannhet om eksistensen og det å være menneske, leser man sakprosa for å få konkret viten om verden. I den journalistiske sjangerkonvensjonen går man ut fra at journalisten formidler det han eller hun tror er sant. ”’Autenticiteten’ är något som tas för gott om inte redaktionen, publiken eller annan part anser sig ha speciell anledning att ifrågasätta den,” skriver Gunnar Elveson (Elveson 1979: 19). Autentisitet er noe man som leser forventer av en journalist. I skjønnlitteraturen brukes virkeligheten som råmateriale, men det forventes at materialet omformes. I reportasjer er det derimot ikke lov å omforme virkeligheten i samme grad.

Reportasjen må holde seg til virkeligheten og sannheten i dokumentarisk forstand, mens novellen og romanen står fritt til å fantasere og fabulere, uten hensyn til noe dokumentarisk sannhetsbegrep. Utsagnet ”det er godt løyet” kan være et [sic.] kompliment til en roman, men er alltid en fallitterklæring for en reportasje. (Bech-Karlsen 2002: 113)

Det hevder Jo Bech-Karlsen, og tydeliggjør at skjønnlitteraturen ikke har noe krav på seg til å gjengi sannheten dokumentaristisk, slik som journalistikken må.

Etter postmodernismen har sannheten som begrep blitt problematisert. Roy Peter Clark skriver i artikkelen ”The line between fact and fiction” at:

The post-modernist might think all this [journalistikkens sannhetsbegrep] irrelevant, arguing that there are no facts, only points of view, only ”takes” on reality, influenced by our personal histories, our cultures, our race and gender, our social class. The best journalists can do in such a world is to offer multiple frames through which events and issues can be seen. Report the truth? they [postmodernistene] ask. Whose truth? (Clark 2004: 2)

Et slikt syn på sannhet, der alt er relativt og kun avhengig av synsvinkel, er uforenelig med journalistikkens grunntanke om at noe er sannere enn noe annet, og at man kan få viten om verden gjennom å skrive om den. Til tross for at tekster nødvendigvis er resultat av en bevisst seleksjon og kombinasjon av momenter og sitater, finnes det måter å gjengi virkeligheten på som er mer fakta enn fiksjon.

Journalistikken bygger på korrespondanseteorien for sannhet. I denne teorien er ”noe sant hvis det [...] som påstås [...] stemmer overens med virkeligheten” (Lübche 1990: 381). Teorien føres tilbake til Aristoteles, men det er Thomas Aquinas’ formel ”*veritas est adaequatio rei et intellectus*” (sannheten består i en overensstemmelse mellom tingen og intellektet) som har blitt stående som den klassiske formuleringen. Korrespondanseteorien forutsetter at språket er nøytralt, og at det med Bech-Karlsens formulering hersker ”*samsvar mellom våre beskrivelser av virkeligheten og virkeligheten selv*” (Bech-Karlsen 2002: 151). Det forutsettes også at språket er i stand til å speile verden. Dette er en problematisk forutsetning på mange måter, fordi det ikke er slik at språket speiler verden i et én til én forhold. Tradisjonelt har journalistikken hevdet at et nøytralt, uretorisk språk vil kunne speile verden. Dette sees i motsetning til skjønnlitteraturens litterære og retoriske virkemidler, som da blir fiksjon. I hovedoppgaven ”Som litteratur, men sant?” setter Lin F. Solvang journalistikkens korrespondanseteori og språksyn opp mot den språkforståelsen man finner hos dekonstruksjonisten Paul de Man. I likhet med mange andre innen poststrukturalistiske og dekonstruksjonistiske retninger på 60-tallet, problematiserer de Man språkets forhold til virkeligheten. I sin tekst ”Allegories of Reading” (de Man 1979: 105) tar de Man utgangspunkt i Nietzches språkkritiske prosjekt, og hevder at alt språk, også det man finner i sakprosattekster, er retorisk og dermed ikke nøytralt. Lin F. Solvang skriver at:

Det vi har en tendens til å oppfatte som ”ikke-retoriske” tekster, er bygd opp av såkalte døde metaforer, som selv om vi har glemt det, stadig *er* metaforer. Man kan si at det disse språkfilosofene gjør, er å redefinere det binære motsetningsparet ”fakta versus fiksjon” og erstatte det med en slags ”skala”, hvis ytterpunkter rommer alle nyanser mellom den helt *ubevisste* eller *skjulte* fiksjonalitet og den helt *bevisst utstilte* fiksjonalitet. (Solvang 1999: 36)

For dekonstruksjonismen og poststrukturalismen blir det altså ikke mulig å skrive faktatekster. Alle tekster blir bare varianter av skjult og åpen bruk av fiksjonalitet. Det er ikke vanskelig å se at det fort blir meningsløst å diskutere en teksts sannhetsverdi i forhold til verden hvis man legger de Mans språksyn til grunn. For de Man vil alle tekster nødvendigvis bli fiksjon, eller i beste fall faksjon. Jeg vil derfor velge å legge journalistikkens, og ikke dekonstruksjonismens og poststrukturalismens, syn på sannhet til grunn i den videre reportasjediskusjonen. Det blir en forutsetning for en diskusjon av virkelighet gjengitt i tekst at man tar utgangspunkt i at reportasjen forholder seg til en virkelighet som til en viss grad kan gjenfinnes ute i verden.

### 1.5: Å skrive om levende mennesker

I motsetning til i skjønnlitteraturen har man i journalistikken et ansvar for de menneskene man skriver om, fordi de er levende, og ikke kun et resultat av en forfatters fantasi.<sup>22</sup> De etiske retningslinjene som norske journalister og aviser følger, er formulert i den såkalte Vær Varsom-plakaten.<sup>23</sup> Det er den som brukes hvis man vil klage inn og eventuelt felle journalister for etiske overtramp i pressens eget vurderingsorgan, Pressens Faglige Utvalg (PFU). De etiske aspektene ved reportasjearbeidet og ansvaret i forhold til det å framstille virkelige mennesker i tekst har generelt fått lite oppmerksomhet i tekstteorien. Interessen kan sies å ha vært større for spørsmålet om virkeligheten *kan* gjengis enn for problematikken knyttet til representasjon av enkeltindivider. Hvilket ansvar påtar man seg for de menneskene som får navn og kanskje bilde mangfoldiggjort når en reportasje publiseres og sendes ut i verden?

”Reportasjearbeid handler om møter mellom mennesker, og det blir ikke noe møte hvis journalisten bare er ute etter å ta og få” hevder Jo Bech-Karlsen (Bech-Karlsen 2002: 204). For ham står menneskemøtene sentralt i reportasjen, og da møter preget av gjensidig respekt. Bech-Karlsen er opptatt av at man har et ansvar overfor informantene,<sup>24</sup> og hevder at man inngår en kontrakt med kilden under feltarbeidet. Den tillitten som journalisten ble vist i intervju- eller samtalesituasjonen, må ikke misbrukes i etterkant. Reporteren må være bevisst slik at man unngår at informanter forandrer status fra å være *mennesker* under feltarbeidet til å bli *objekter* i løpet av skriveprosessen. En slik endring kan skyldes bevisst misbruk fra journalistens side, men like sannsynlig er det at ”de språklige formene som brukes, mangler den menneskelighet og nærhet som kjennetegnet situasjonen under feltarbeidet” (Bech-Karlsen 2002: 111). I redigeringsprosessen, når man har fått avstand til opplevelsene i felten, kan man plutselig bli mindre opptatt av virkelige menneskers behov og rettigheter enn av

---

<sup>22</sup> Det er imidlertid ikke alltid slik at karakterer i romaner er helt entydige fantasiprodukter. Derfor kommer det hele tiden diskusjoner om skjønnlitterære forfatteres ansvar i forhold til å bruke levende modeller for sine rollefigurer. Se Samtiden 2005 (nummer 1) for diskusjonen av bruk av Solveig Østrem som modell for Hanne Ørstaviks karakter Solveig i *Like sant som jeg er virkelig*.

<sup>23</sup> Vær Varsom plakaten blir vedtatt av Norsk Presseforbund, den nyeste versjonen er fra 2001. Retningslinjene tar for seg pressens samfunnsrolle, forholdet mellom integritet og ansvar, journalistisk atferd og forholdet til kildene samt publiseringsregler.

<sup>24</sup> Jeg bruker ”informanter”, ”kilder” og ”intervjuobjekter” som synonyme begreper i forbindelse med de menneskene reporteren snakker med/intervjuer og gjengir talen til i reportasjen. Jeg tillegger ikke begrepene ulik grad av passivitet eller objektstatus. På samme måte benyttes ”intervju” og ”samtale” som synonymer.

avisens eller forlagets ønske om en saftig virkelighetsskildring. Da blir informantene et middel på veien til å lage en god reportasje, noe Bech-Karlsen mener skal unngås.

I møte med en kultur som oppleves som fremmed, blir det empatiske møtet, der man er villig både til å gi og ta, enda viktigere. For teoretikeren Gayatri Spivak er det ideelle møtet avhengig av en viss bakgrunnskunnskap, i tillegg til at det må finne sted i en situasjon der de to partene er forholdsvis selvstendige og befinner seg i "something like normality" (Spivak 1996: 270). I en slik situasjon som ikke preges av at den ene parten trenger den andre, kan virkelig kontakt oppnås, og det er en slik kontakt som framsettes som det målet man bør strekke seg etter. Det å være hvit og vestlig vil i mange forbindelser være en døråpner, og i en del tilfeller til dører som burde vært stengt. Journalisten må være bevisst på at ikke alle vil være i stand til å vurdere rekkevidden av det de er med på, og unngå å utnytte uvitenhet, slik det står i Vær Varsom-plakatens punkt 3.9. Jo Bech-Karlsen er også opptatt av at man skal holde en viss avstand. Han skriver at:

Reportasjen skal ikke utlevere menneskers mest intime hemmeligheter, men alltid sørge for å ivareta det enkelte menneskes verdighet. Kanskje er "distansens nærhet" et egnet analytisk begrep for reporterens selvrefleksjon? Jeg forstår det som en påminnelse om at vi skal være forsiktige med å trampe inn i andre menneskers innerste sirkler. Det må finnes en ydmykhet, eller en reserverthet, som består i nødvendig distanse til det helligste i andre menneskers liv. (Bech-Karlsen 2002: 108)

I møte med en virkelighet man har begrenset, og kanskje mangelfull, kunnskap om blir en slik ydmykhet enda viktigere, for at man skal kunne unngå å gjøre overtrap som et resultat av egne blinde flekker.

En måte å ta ansvar for dem man forteller om, er selv å innta en tydelig stilling i forhold til den historien man forteller. Reportasjen er en sjanger som gir gode muligheter for en tydeliggjøring av fortelleposisjon og reporterens subjektivitet, og dette er et sjangertrekk Torunn Borge framhever som fordelaktig:

Den engasjerte reportasjen har til tider befunnet seg i vanry overfor såkalt objektiv journalistisk virksomhet. Fordelen med en slik subjektiv reportasjeform – eller man kunne like gjerne kalle det holdning – er at det ikke er mulig å ta feil av hvor det snakkes fra. (Borge 1999: 12)

For Borge er fordelen med en tydelig subjektivitet at det blir lett for leseren å forholde seg til det som sies. Dette kan hevdes å stå i et motsetningsforhold til det objektivitetsidealet som tradisjonelt har stått sterkt i journalistikken. Objektivitetsidealet henger sammen med tanken om en korresponderende sannhet (se 1.4). Ettersom man i journalistikken tradisjonelt har ment at en objektiv sannheten var noe man kunne hente ute i verden og speile i teksten, har man også hevdet at dersom hendelsene framstilles sant, vil de også framstilles objektivt.

Teksten sees som objektiv, hvis den skrives av en objektiv journalist. Etter det sterke fokuset som har vært på subjektets stilling i senere års teori,<sup>25</sup> er det nå få teoretikere som mener at man kan unngå sin egen subjektivitet i journalistikken. Gunnar Elveson er heller ikke av den oppfatning. Han fastholder imidlertid at objektivitet bør være det målet man som journalist strekker seg etter, selv om det er et mål man aldri vil kunne nå (Elveson 1979: 51). Han er likevel enig med Borge i at reportasjen må ha en forteller med en tydelig subjektivitet. Når han definerer reportasjen som en sjanger der egne opplevelser formidles i *det selvopplevdes form* (Elveson 1979: 15), tydeliggjøres en holdning om at fortellesubjektiviteten og reporteren *som person* er viktig i reportasjen. Det journalistiske sannhetskravet sikres altså for Borge og Elveson ved at man som reporter etterstreber å gi en sannferdig framstilling ved hjelp av egne opplevelser.

I tillegg til å være forteller, vil en reporter være en tydelig aktør i fortellingen som formidles, i en del tilfeller også hovedrolleinnhaver. Dette i kontrast til den journalistrollen vi finner i nyhetsartikkelen, der journalistens tilstedeværelse på for eksempel et ulykkessted vil være av underordnet betydning, og derfor ofte utelates. Peter Harms Larsen hevder at reportasjen har en tvetydig karakter ved at den subjektiv og objektiv samtidig. Den kan være

[o]bjektiv i kraft af at reporteren er på stedet og gennem egne sanseindtryk står som garant for autenticiteten og sandheden i de sette og hørte "utrolige" begivenheder. Og subjektiv fordi reporteren netop er bundet til et bestemt sted og et bestemt tidspunkt, og dermed til *en helt konkret synsvinkel – et ensidig perspektiv* – på det udsnit af virkeligheden der rapporteres om [...] Fortælleren i reportagen har altså to fremtrædelsesformer: en *subjektivistisk* med en fremtrædende jeg-fortæller der i reportagen *iscenesættes som aktør* [...] og en *objektivistisk* hvor fortællerjaget skjuler sig bag impresjonistiske scenebeskrivelser og 3. personsberetninger. (Larsen 1990: 33)

Her tydeliggjøres reporterens doble tilstedeværelse som aktør og fortellestemme. For Harms Larsen er dette en beskrivelse av to ulike former for reportasjeskriving. Den objektive reportasjen taper ifølge ham mer og mer terreng til nyjournalistikkens subjektive reportasje. Jeg mener imidlertid at Harms Larsens utredning blir en treffende beskrivelse av det spennet som finnes mellom to fortelleposisjoner i reportasjen, der reporteren som person eller karakter hele tiden iscenesettes av reporteren som fortellestemme. De tre tekstene jeg skal se på, bruker forfatterkarakteren på ulike måter. Seierstad og Fløgstad blir ytterpunktene: Mens Seierstad er helt fraværende som karakter i *Bokhandleren i Kabul*, kan Fløgstad sies å være det eneste mennesket som portretteres i *Shanghai Ekspress*. Sæther inntar en mellomstilling:

---

<sup>25</sup> Kontekstorienterte teorier som postkolonial teori, feministisk teori og nyhistorisme har synliggjort subjektivitetens påvirkning på perspektiv og fortolkning innen forskning og også innen journalistikk.

Hun er en tydelig karakter i sin fortelling, men hun er ingen åpenbar hovedperson. Dette er forhold jeg vil komme tilbake til i forbindelse med lesningen av de enkelte tekstene.

Reiselitteratur skrevet av vestlige forfattere og journalister kritiseres av flere for å gi reporteren for stor plass. Anne Hege Simonsen skriver i sin artikkel ”Reisen og teksten” at:

Den klassiske europeiske reiseskildringen lærer oss at reiseskildringer som regel er bereiste [sic.] tekster som handler om det vestlige individs reise til seg selv. [...] Det kan være stor litteratur, men det er verdt å merke seg at de menneskene forfatteren treffer underveis sjelden blir annet enn statister i hans eksistensielle drama. (Simonsen i Eide 2000: 44)

Her blir altså menneskene reporteren møter, kun birolleinnhavere i historien om den vestlige reisende. Slike reportasjer sammenfaller med Elisabeth Eides definisjon av det hun kaller ”i-hodet-på-reporteren”reportasjer, som er tekster der ”alt og alle [...] filtreres gjennom reporterens hode, og hennes opplevelser er reportasjens egentlige subjett” (Eide 2000: 21). Det er ikke alltid forfatterens opplevelser er mer interessante enn de menneskene han eller hun treffer og snakker med. Det er heller ikke alltid de personlige betraktningene evner å overskride det som er av privat interesse. Bech-Karlsen hevder at den ideelle reporteren er den personlige reporteren ”som er til stede med hele sin personlighet, med sitt temperament og sin måte å se verden på” (Bech-Karlsen 2002: 217). Han skiller mellom privat og personlig blikk. Mens det private blikket beskrives som ”lukket og begrenset”, er det personlige blikket åpent. Grensen mellom hva som er privat og hva som er personlig, blir primært et spørsmål om hva som er interessant for allmennheten. Kun det som har offentlig interesse, bør komme med i en reportasje. I de tilfellene der det private får dominere, blir reporteren stående i veien for den interessante historien.

Reporterens fysiske tilstedeværelse i ulike situasjoner er samtidig viktig for leseren i arbeidet med å forstå og fortolke. Hvis man ikke får tilgang til reporterens subjektivitet, blir det vanskelig å vurdere hvilken sannhet teksten formidler. Ettersom reportasjen påberoper seg en sannhet i forhold til virkeligheten, samtidig som denne sannheten filtreres gjennom og struktureres av reporteren, blir reporterens egne holdninger interessante. Bare når vi vet hvor reporteren står, kan vi vurdere hvordan vi skal forholde oss til den teksten hun skriver. Bech-Karlsen stiller som krav ”at reporteren må posisjonere seg fysisk i forhold til sin fortelling, fortelle fra et *sted* [...] fordi posisjonen bestemmer perspektivet” (Bech-Karlsen 2002: 190). Han er her på linje med Torunn Borge, som mener at man som reporter bør ta standpunkt til det man skriver om. I reporterens eksplisitte empatier og antipatier ligger reportasjens styrke som sjanger:

Reportasjen kan være så mangt, bare aldri propaganda eller andre former for styrte nyhetsmeldinger. Det som garanterer sjangerkvaliteten er to ting: skribentenes åpne subjektivitet, og rikelige kunnskaper om et gitt stoff. (Borge 1999:12)

Reporteren bør altså innta en tydelig posisjon i forhold til historien som fortelles, og synliggjøre sin egen subjektivitet.

### 1.6: Kultur og selvkritikk

Det ligger et potensial for selvrefleksjon i reportasjen som gir den en særstilling i forhold til andre journalistiske tekster. Spennet mellom forfatteren som forteller og forfatteren som karakter gjør det mulig å se kritisk på rollen som reporter. Blikket er ikke en nøytral eller objektiv størrelse. Det preges av hvem vi er og hvilke erfaringer vi har gjort oss i løpet av livet. Etnosentrisme er et begrep som gjerne knyttes til teoretikerne Marshall H. Segall, Donald T. Campbell og Melville J. Herskovits. De er opptatt av hvordan inntrykk fortolkes i forhold til eget ståsted, og hevder at man ubevisst alltid vil bruke sitt eget folks og sin egen gruppes holdninger som standard for vurderinger og fortolkninger.

The normal observer naïvely assumes that the world is exactly as he sees it. He accepts the evidence of perception uncritically. He does not recognize that his visual perception is mediated by indirect inference systems. Implicitly, he assumes that the evidence of vision is directly, immediately, unmediatedly given. (Segall m.fl. 1966: 5)

Segall, Campbell og Herskovits problematiserer det at mange tror rene iakttagelser, ren observasjon er mulig. De mener derimot at all observasjon nødvendigvis inneholder en stor mengde tolkninger, som kommer som et resultat av tidligere erfaringer. Det man tror er ren observasjon, vil derfor alltid inneholde store mengder fortolkninger. Etnosentrisme består av de kulturelle kodene og oppfatningene alle mennesker er bærere av. Vi vil alltid bedømme verden ut fra de kodene vi har med oss fra egen kultur. Dette blir særlig relevant i forbindelse med vestlig reiselitteratur, som har blitt kritisert for å framsette usanne og orientalistiske påstander om den ikke-vestlige verden. I artikkelen "Om å bruke øynene under fremmede forhold" hevder Egil Fossum at det er vanskelig å unngå etnosentrismen fullstendig, men at man kan moderere den ved å være ydmyk i møte med virkeligheter man ikke forstår. Forhåndsoppfatningene ser han som en forutsetning for at vi skal kunne tenke, og dermed ikke primært som et problem. Han skriver at:

Problemet er ikke først og fremst at vi har dem [forhåndsoppfatninger], men om vi er i stand til å modifisere dem, om vi er villige til å gi dem opp hvis de ikke stemmer med våre observasjoner og annen kunnskap vi tilegner oss. (Fossum i Eide 2001: 33)

Løsningen på etnosentrismeproblemet blir for Fossum å vurdere seg selv som en hvilken som helst annen kilde. Ved å se kritisk på den posisjonen man inntar, kan man gi seg selv så stor

eller liten plass som man fortjener. Han ser det som umulig å unngå at etnosentrisme påvirker måten man som reporter ser og opplever verden, men mener at man kan unngå noen problemer ved å være seg dette bevisst.

Edward Said publiserte i 1978 boka *Orientalism*, der han beskriver framveksten av det orientalistiske fagfeltet fra det 14. århundre og fram til i dag. Han skriver primært om Midt-Østen, som tidligere ble kalt Orienten, men implisitt favner orientalismebegrepet alt som er utenfor Vesten. Says hovedtese er at Europa gjennom en lang periode har konstruert et falskt bilde av hvordan verden utenfor Europa ser ut. Bildet har blitt konstruert i forhold til Vestens behov. Det "Vesten" Said snakker om, er derfor i likhet med "Orienten" ikke å regne som et geografisk område, men som en ideologisk konstruksjon. Den mangelfulle og dårlige framstillingen av Orienten skyldes ikke mangel på kunnskap, men at man har ønsket å skape seg et bilde av Orienten som tjener Vestens interesser. Framstillingen av Orienten som eksotisk og primitivt la forholdene til rette for kolonialisme og imperialism. Ved hjelp av såkalt objektiv forskning slo Oksidenten fast at Orientens storhetstid var over, og nå trengte hjelp for å kunne moderniseres. Slik framsto imperialismen som en håndsrekning til en kultur i nød. Said hevder at tekstene som har blitt produsert av vestlige reisende, kun er framstillinger som bekrefter Vestens orientalisme. I disse framstillingene er orientalere primitive, statiske og irrasjonelle, i motsetning til kultiverte, aktive og rasjonelle oksidentalere. Orientalerne framstilles ikke som individer, men medlemmer av en gruppe, og unyanserte samlebetegnelser florerer. Said påpeker også det påfallende ved at det alltid er oksidentaleren som fører ordet på vegne av orientaleren. I tillegg påpeker han det påfallende ved at stereotypene er like framtrede i skjønnlitteraturen som i forskningen:

My analysis of the Orientalist text therefore places emphasis on the evidence, which is by no means invisible, for such representations *as representations*, not as "natural" depictions of the Orient. This evidence is found just as prominently in the so-called truthful text (histories, philosophical analyses, political treatises) as in the avowedly artistic (i.e., openly imaginative) text. (Said 1991: 21)

For Said kan verken forskning, reiseskildringer eller skjønnlitterære tekster betraktes som objektive. Framstillingene preges derimot av den orientalistiske diskursen, som man ikke kan unngå å preges av som vestlig journalist eller skjønnlitterær forfatter. Orientalismen ligger forut for de erfaringene skribentene gjør seg på reise, og er av den grunn styrende for hvordan de opplever og fortolker Orienten.

Den vitensproduksjonen som har vært gjort i Oksidenten om Orienten har i følge Said hele tida vært preget av vitenskapsmennenes og de reisendes ståsted og arbeidsgivere. Etter hvert som ulike orientalistiske fag utviklet fagtradisjoner, ble ny forskning og nye



reiseskildringer skrevet i forhold til det som var gjort tidligere. Forfattere, forskere og journalister skriver innenfor en tradisjon og et fortolkningsfellesskap, som opprettholder den orientalistiske diskursen, jamfør: "Most important, such texts can *create* not only knowledge, but also the very reality they appear to describe" (Said 1991: 94). Den objektiviteten forskningen påberoper seg, er i følge Said en umulighet:

For if it is true that no production of knowledge in the human sciences can ever ignore or disclaim its author's involvement as a human subject in his own circumstances, then it must also be true that for a European or American studying the Orient there can be no disclaiming the main circumstances of *his* actuality: that he comes up against the Orient as a European or American first, as an individual second. (Said 1991: 11)

Et individ vil altså i følge Said underlegges den orientalistiske diskursen, og reprodusere falske forestillinger. Said hevder at den samlingen "viten" som Oksidenten har produsert i løpet av mange hundre år, fremdeles utgjør en innflytelsesrik diskurs som påvirker vår forståelse av Orienten, og som skaper et skarpt skille mellom øst og vest fordi forskningen hele tida har valgt å fokusere på ulikheter framfor likheter, jamfør:

When one uses categories like Oriental and Western as both the starting and the end points of analysis, research, public policy [...], the result is usually to polarize the distinction – the Oriental becomes more Oriental, the Westerner more Western – and limit the human encounter between different cultures, traditions, and societies. (Said 1991: 45-46)

Ved å skape to motpoler, forhindrer man altså gode kulturmøter.

I *Imperial eyes: Travel writing and transculturation* av Mary Louise Pratt<sup>26</sup> oppsummeres den vestlige reiseskildringstradisjonen. Pratt leser reiseskildringene både som en sjanger og som et uttrykk for ulike tiders ideologier. Mens opplysningstidens reiseskildringer preges av klassifiserende skildringer av mennesker og miljø, får man med mer liberalistisk tankegods på 1700-tallet en utbredelse av den sentimentale reiseskildringen der den sentimentale helten står i fokus. Fra slutten av 1800-tallet er det Viktoria-tidens oppdagelsesretorikk som overtar, og det er denne retorikken Pratt mener fremdeles preger reiselitteraturen. Hun skriver at "[d]espite the fact that they too are on unfamiliar territory, these writers [...] claim authoritativeness for their vision. What they see is what there is" (Pratt 1992: 217). Pratt opplever den generelle reiselitteraturen som lite ydmyk i forhold til den virkeligheten den beskriver. Innledningsvis spør hun seg:

How has travel and exploration writing *produced* "the rest of the world" for European readerships at particular points in Europe's expansionist trajectory? How has it produced

---

<sup>26</sup> Mary Louise Pratt er professor i spansk og portugisisk språk og litteratur på New York University.

Europe's differentiated concepts of itself in relation to something it became possible to call "the rest of the world"? How do such signifying practices encode and legitimate the aspirations of economic expansion and empire? How do they betray them? (Pratt 1992: 5)

Pratt hevder i likhet med Said at produksjonen av annerledeshet i reiseskildringstradisjonen har støttet Vestens imperialisme. Samtidig stiller Pratt spørsmålet om på hvilken måte reiseskildringer har mulighet til å undergrave nettopp en slik diskurs. Hun tillegger altså reiselitteraturen et potensial som ideologikritikk, og en mulighet til å utfordre den gjeldende diskurs. Dette kritiske potensialet finner hun etter hvert i tekster der reporteren bevisst holder seg i bakgrunnen, og der stemmer med til dels motstridende synspunkter spilles ut mot hverandre, uten å underlegges en forfatterautoritet (Pratt 1992: 225). Dette er tekster som med litteraturteoretikeren Michael Bakhtin kan kalles polyfone. Begrepet polyfoni eller flerstemmighet<sup>27</sup> knyttes primært til Bakhtins arbeid med Fjodor Dostojevskij's tekster. Hos Dostojevskij mente Bakhtin å finne en polyfon struktur, der ulike stemmer snakker mot hverandre uten å underlegges en forfattervilje. Han hevder at Dostojevskij ikke skaper "stemmeløse slaver [...] Han skaper *frie* mennesker som er i stand til å *stå ved siden av* sin skaper uten å være enig med ham, de gjør sågar opprør mot ham" (Bakhtin 2003: 149). I motsetning til andre forfattere, evner Dostovjevskij å skape karakterer med egne verdener og ideologier som ikke underlegges en forfatterideologi. I denne oppgaven vil jeg bruke betegnelsen polyfone reportasjer om tekster som slipper til motstridende stemmer og ideologier.

I det videre arbeidet med tekstene av Seierstad, Sæther og Fløgstad vil jeg i utgangspunktet bruke Genette og Elveson for å definere tekstene som medlemmer av reportasjefamilien. Deretter vil jeg se på tekstene i forhold til virkemidler og etikk. At jeg har valgt å gi Genette og Elveson autoritet til å definere og avgrense sjangeren, skyldes at disse teoretikerne gir gode og håndfaste redskaper i tekstlesningen. Det kan innvendes at en strukturalistisk tilnærming til tekster vil kunne føre til en reduksjonistisk lesning. Jeg vil imidlertid bare benytte meg av rammeverket disse teoretikerne gir, og tillate meg å tøye sjangerbegrepene ut fra det valgte materialet. Ved å velge tre tekster som på mange måter er ulike, håper jeg å utvide sjangerbetegnelsen heller enn å begrense tekstene.

---

<sup>27</sup> Polyfoni er i utgangspunktet et musikkuttrykk, som i *Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon* beskrives som "flerstemmighet, hvor alle stemmer er mest mulig selvstendige. Motsatt: *homofoni* og *heterofoni*." (Henriksen m.fl. 1998: 163)

## Kap. 2: *Bokhandleren i Kabul* – en faksjonsfortelling

### 2.0: Nyjournalistikk på norsk

Våren 2002 tilbringer Åsne Seierstad hos bokhandlerfamilien Khan i Kabul, og følger storfamilien i deres mange daglige gjøremål. Seierstad er med på markedet, i *hammamen*, på reiser til ulike deler av Afghanistan og til Pakistan. Mest tid tilbringer hun imidlertid i familiens leilighet, der hun observerer matlaging, husarbeid og familielivets små og store intriger. Familien er en del av den afghanske middelklassen, og klarer seg forholdsvis godt i en turbulent hverdag. Det er håp i luften denne våren i Kabul. Krigen er stort sett over, Taliban har tapt, og afghanerne prøver forsiktig ut sine friere liv. Noen kaster sløret, andre setter på musikk på kassettpillerne. Men de hierarkiske strukturene er godt integrerte i det afghanske samfunnet, og preger befolkningen. I familien Khan er det familiepatriarken Sultan Khan som alltid har det siste ordet, og kvinnene lider under å være fullstendig underlagt mennene og deres vilje.

Åsne Seierstad har valgt en form i tråd med nyjournalistikkens reportasjeprinsipper (se 1.2). Hun benytter seg av allvitende forteller, og beskriver de ulike karakterenes tanker og følelser. Persongalleriet er stort. Det består av Sultan Khans storfamilie med foreldre, søsken, koner, barn, venner og bekjente. Bruken av allvitende forteller gjør at portrettene som tegnes blir nære og detaljerte. Som et resultat av at hun har brukt allvitende forteller, har Seierstad valgt å utelate seg selv fra fortellingen fra Kabul. Hun opptrer derfor i teksten som flue på veggen. Seierstad observerer det som skjer, men er ikke selv med i de ulike hendelsene. *Bokhandleren i Kabul* er en tekst som utfordrer den tradisjonelle måten å tenke reportasje på på flere måter. Teksten er uten et *fortellende jeg* som kan stilles til ansvar for ytringer og refleksjoner, og den er uten en reporterkarakter som man kan følge i de ulike situasjonene. Samtidig er det en tekst som tilbyr nærhet til de menneskene det fortelles om, og som skaper til dels gripende skildringer av en afghansk hverdag.

### 2.1: Realistisk, journalistisk (sann?) roman

Harms Larsens beskrivelse av faksjonssjangeren (se 1.4) passer godt på Seierstads tekst. Familien Khans leilighet og familieliv må kunne regnes som et lukket rom som i utgangspunktet er utilgjengelig for offentligheten, og det er virkelighetens dramaer som står i fokus. Det er slike rom Harms Larsen trekker fram som særlig egnede for faksjonsreportasjer. Det afghanske samfunnet skildres gjennom enkeltindividenes opplevelser. Seierstad benytter seg av scenisk framstilling basert på både rekonstruksjon og egne opplevelser, og hun har som

sagt valgt en allvitende forteller. *Bokhandleren i Kabul* har form som en realistisk roman, med tydelig dramaturgi, persontegninger og konfliktlinjer.

Åsne Seierstad hadde skrevet reportasjer fra både Russland, Serbia og Afghanistan før hun publiserte *Bokhandleren i Kabul* som sin andre reportasjebok høsten 2002.<sup>28</sup> Hun var allerede en kjent og etablert journalist i Norge da hun ga ut denne teksten. Som vi så i kapittel 1.1, er det for sakprosa-teoretiker Kjell Lars Berge tilstrekkelig at Seierstad regnes som en del av den norske presseinstitusjon for at teksten hennes skal kunne defineres som sakprosa. Dette er trolig også tilstrekkelig for mange lesere. Man er vant til å tenke på Seierstad som journalist, og leser *Bokhandleren i Kabul* som sakprosa. Det er også andre ting som gjør at Seierstads tekst leses som nettopp det. I baksideteksten presenteres vi for reporteren Åsne Seierstad som har tilbrakt "[v]åren etter Talibans fall [...] hos familien Khan i Kabul", og som nå publiserer sin skildring av oppholdet. Dermed innfris Gunnar Elvessons reportasjedefinisjon: Seierstad bygger beretningen på egne opplevelser, og både tid og sted presiseres. Fortellingene er ifølge forordet "virkelige historier som jeg har vært med på, eller som jeg har fått fortalt av de som var med" (11). Seierstad oppfyller dermed Gérard Genettes krav om at forfatteren av en sakprosa-tekst må fastholde at teksten har en sannhet som korresponderer med virkeligheten (se 1.1).

Det er altså på flere måter uproblematisk å bruke sjangerteorien i kapittel 1.1, 1.2 og 1.3 for å plassere Seierstads tekst som reportasje. Et aspekt ved teksten som imidlertid blir problematisk, er Seierstads bruk av allvitende forteller. At man får tilgang til de ulike karakterenes indre rom, blir vanskelig i forhold til Genettes fakta- og fiksjonsteori. *Indre fokalisering* (internal focalization) er betegnelsen Genette anvender på det narrasjonsgrepet som gjør at leseren får tilgang til karakterenes tanker og følelser. Dette sees i motsetning til *ytre fokalisering* (external focalization), der karakterene betraktes utenfra. Genette knytter bruken av indre fokalisering til skjønnlitteraturen, og gjør dette litterære grepet til en indikator på fiksjon. For ham er det en umulighet å snakke om en faktaframstilling av karakterers indre rom, ettersom det indre rommet kun er tilgjengelig når karakteren er fiksjon. Jo Bech-Karlsen problematiserer Seierstads bruk av allvitende forteller i artikkelen "Det retusjerte subjekt i Kabul", jamfør:

---

<sup>28</sup> Seierstad har skrevet følgende reportasjebøker: *Med ryggen mot verden*, *Portretter fra Serbia* (2000) *Bokhandleren i Kabul - Et familiedrama* (2002), *Hundre og én dag* (2003) og *Med ryggen mot verden - fremdeles* (2004).

Forfatteren har et helt ”greit” forhold til denne teknikken: ”Når jeg skriver hva personene tenker og føler, er det basert på det de har fortalt meg at de har tenkt og følt i den situasjonen som blir skildret.” Men er det så enkelt? [...] Kan tanker og følelser gjøres tilgjengelige med journalistiske metoder? (Bech-Karlsen 12.09.03)

Genette og Bech-Karlsen er altså begge kritiske til å bruke allvitende forteller i sakprosaetekster, og ser det som vanskelig å skrive en sann framstilling av levende menneskers indre liv. Dette er imidlertid et standpunkt de ikke deler med nyjournalistene (se 1.2) og Åsne Seierstad, som da ikke ser indre fokalisering som et tydelig tegn på fiksjonalitet.

Bruken av allvitende forteller i sakprosaetekster krever noe som i utgangspunktet er fysisk umulig, nemlig at journalisten kryper inn i hodet på sine informanter. Dette er likevel ikke i seg selv et godt nok argument for at denne måten å fortelle virkeligheten på ikke kan være like ”sann” som mye annen journalistikk. Det er imidlertid en form som krever en bevisst forfatter. I motsetning til i reportasjer der reporteren holder seg til ytre beskrivelser, får man ved å bruke allvitende forteller møte levende menneskers sjelsliv. Portrettene som tegnes blir mer nærgående og detaljerte enn i reportasjer med førstepersons forteller. Bruk av allvitende forteller i reportasjer krever to ting. *For det første* må man som forfatter ha tilstrekkelig intervjumateriell å bygge karaktertegningene og de ulike fortellingene på. Forutsetningen for at bruk av allvitende forteller ikke skal bli fiksjon, må være at tanker og følelser som det beskrives at karakterene har, er tanker og følelser de ulike intervjuobjektene har uttrykt eksplisitt for reporteren. *For det andre* må man være seg sitt ansvar bevisst når man behandler levende mennesker som romanfigurer. Bech-Karlsens ”distansens nærhet” (se 1.6) utfordres, og spørsmålet er om ikke det at leseren slippes under huden på virkelige mennesker, gjør forfatterens etiske ansvar større.

## 2.2: Valg av briller

Høsten 2002 ble Åsne Seierstads *Bokhandleren i Kabul* anmeldt i en rekke norske medier, og fikk stort sett gode kritikker. Grunnen til at jeg nå vil se nærmere på noen av anmeldelsene,<sup>29</sup> er at disse gir et interessant inntrykk av kritikernes lesning av Seierstads reportasje.

Vurderingene viser nemlig flere steder en usikkerhet i forhold til om man bør lese teksten med skjønnlitterære eller faglitterære lesebriller.

Gunnar Filseth i Aftenposten leser Seierstad som skjønnlitteratur når han skriver at ”[f]orfatteren tar litterære grep. Hun skildrer et familiedrama i romanens form, her pløyes

---

<sup>29</sup> Jeg har tatt for meg anmeldelsene i Dagbladet 02.09.02, Dag og Tid 26.10.02, Verdens Gang 27.12.02, Morgenbladet 13.09.02, Aftenposten 07.09.02, Bergens Tidende 01.10.02, Dagsavisen 11.09.02, Oppland Arbeiderblad 23.10.02, Ny Tid 27.09.02, Fredrikstad Blad 22.09.02 og på NRKs nettsider 12.09.02.

det dypere enn i reportasjen. Reporteren er stilt på sidelinjen” (Filseth 07.09.02). Samtidig avvises ikke teksten helt som sakprosa når det i ingressen hevdes at Seierstads tekst er ”[l]itterær journalistikk i aktuell samtidsskildring, med utgangspunkt i en storfamilie i Kabul”. Filseth er tydelig usikker på om *Bokhandleren i Kabul* bør regnes som journalistikk, eller heller som en litterær tekst som tar utgangspunkt i virkeligheten. Det samme problemet får man når man leser NRKs anmeldelse, skrevet av Knut Ameln Hoem. ”Seierstad er modig og frekk nok til å fortelle historien om disse menneskene med dikterens midler,” hevder han. Han ser ut til å mene at Seierstads bok bør forstås som en blanding av skjønnlitteratur og journalistikk, jamfør:

Er det i det hele tatt mulig for en ung, hvit vestlig journalist å forstå dagliglivet i en afghansk, liberal, muslimsk familie? Jeg tror det. God litteratur gjør slikt mulig. Jeg må si jeg er mektig imponert. Jeg er imponert over journalisten Seierstads evne til å skape tillit nok til å få menneskene rundt seg til å fortelle. Og jeg er imponert over forfatteren Seierstads evne til å fortelle historiene videre med en slik kraft. (Hoem 12.09.02)

Hoem er tydelig schizofren i forhold til om det Seierstad skriver er journalistikk eller om det heller bør regnes som litteratur, som jeg i dette tilfelle vil fortolke som skjønnlitteratur. Det er også vanskelig å forstå skillet han trekker mellom Åsne Seierstad som henholdsvis journalist og forfatter. Under overskriften ”Stoff til en bestselger” (Hjeltnes 27.12.02) kommenterer Verdens Gangs anmelder Guri Hjeltnes teksten som litterær: ”[M]ed indre monologer, replikkvekslinger m.v. presenteres vi for hver person, i tette, velkomponerte kapitler. Ibland lurur vi på skjedde det virkelig slik: sex på butikkens bakrom, sex med geit osv. Noe er nødvendigvis diktet”. Hjeltnes betviler med andre ord Seierstads troverdighet som sannhetssiger. Noe av det samme finner vi hos Steinar Hansson i Dagsavisen, som skriver at ”[f]ormen er litterær, men kan ikke kalles en roman. Fortellinger er et mer treffende uttrykk. Hvor nøyaktig og sannferdig disse fortellingene er gjengitt, vet bare forfatteren. Her dokumenteres ikke” (Hansson 11.09.02). Heller ikke han leser Seierstads tekst som fullstendig tro mot korrespondanseteorien for sannhet. Det som av både Bech-Karlsen, Elveson og en rekke andre teoretikere betegnes som et av journalistikkens viktigste prinsipper (se kapittel 1.4), følges dermed ikke opp. Men til tross for at Steinar Hansson altså er usikker på fortellingens sannferdighet, gir han boka terningkast fem. Bergens Tidenes anmelder Gro Jørstad Nilsen åpner med å si at ”Åsne Seierstad debuterer som romanforfatter med ’Bokhandleren i Kabul’, en tekst der journalisten Seierstad viser seg som en kunnskapsrik historieforteller”, og skriver senere at ”[f]iksjonen viser seg i første rekke ved at Seierstad har valgt en allvitende forteller” (Nilsen 01.10.02). Nilsen ser med andre ord

fiksjonens innflytelse på *Bokhandleren i Kabul*. Likevel er ikke det at hun kaller teksten en roman, og påpeker fiksjonelle trekk, nok til å plassere den som skjønnlitteratur.

Det som er interessant med disse fem anmeldelsene, er at selv om anmelderne lar seg forvirre og begeistre av Seierstads bruk av skjønnlitterære fortellegrep, er det ingen av dem som tar til orde for at fortellegrepene definerer Seierstads tekst ut av sakprosafeltet. Alle anmeldelsene viser fram tekstens slektskap med fiksjonen, men uten at tekstens rolle som journalistikk problematiseres i forlengelse av det. Til tross for at det blir vanskelig å plassere teksten i fakta/fiksjonslandskapet, og noen anmeldere opplever teksten mer som en roman enn som en reportasje, problematiseres altså ikke Seierstads bruk av virkemidler. Denne manglende kritikken viser at anmelderne langt på vei legger de skjønnlitterære sjangerkonvensjonene til grunn for lesningen. Med Reinertsen (se 1.4) kan vi si at teksten er uklar i forhold til hvilken sannhet den hevder overfor leseren. Dette resulterer igjen i en uklar lesekontrakt.

### 2.3: Lesekontrakt og etikk

Etter at bokhandleren Shah Muhammad Rais kom til Norge høsten 2003 og hevdet at Seierstad hadde krenket hans ære, har de etiske betenkelighetene ved manglende anonymisering og bruk av sensitive fortellinger blitt drøftet. For hvor langt kan man tillate seg å gå inn i en families intimsfære? Frilansjournalisten Marianne Sunde hevder at Seierstad ignorerer retten til privatliv:

I etikken, anstendighetens og menneskerettighetenes navn reiser man ikke til et av verdens mest utbombede og utarmede land, tar inn hos en familie som har kjempet gjennom årtier mot terror og undertrykkelse, for så deretter å takke for seg gjennom å utlevere familiens hemmeligheter, noe som setter dem i livsfare og tar fra dem all ære. (Sunde 19.09.03)

Sunde lar seg provosere av Seierstads manglende respekt for privatlivets fred. Thomas Hylland Eriksen gir også uttrykk for at han opplever Seierstad som lite fintfølende. I artikkelen "Orientalisme og reiseskildringer" skriver han at Seierstad neppe ville fått publisert sitt arbeid "hvis det var blitt levert som en avhandling i antropologi. Arbeidet ville trolig ha blitt klausulert" (Eriksen 09.01.04). Han mener at bokhandlerfamilien er for lett gjenkjennelig, og er overrasket over at Seierstad så ukritisk har benyttet seg av sensitive opplysninger, jamfør:

De fleste samfunnsforskere og journalister sitter inne med materiale de av etiske årsaker ikke kan bruke. Når man er avhengig av andre menneskers tillitt for å gjøre jobben, plikter man å vise seg tilliten verdig når man reiser hjem for å gjøre karriere på deres liv. (Eriksen 09.01.04)

Thomas Hylland Eriksen mener altså at Seierstad misbruker bokhandlerfamiliens tillit når hun ikke beskytter dem bedre, og ikke vurderer de etiske sidene ved å publisere til dels meget private fortellinger.

Det er ikke bruken av allvitende forteller som i utgangspunktet gjør det mulig for Seierstad å fortelle så mange nærgående fortellinger om bokhandlerfamilien i Kabul. Jeg vil imidlertid hevde at det er formen som gjør at man som leser ikke nødvendigvis reagerer på at man er langt mer intime med familien Khan enn det som er vanlig i journalistikken. Formen, og det at teksten har undertittelen "Et familiedrama", gjør at man som leser oppmuntres til å lese Seierstads reportasje som skjønnlitteratur. Det er vanskelig å tenke seg at man skulle ha kunnet skrive så mange detaljer om intimsfæren til en familie uten at lesere ville ha reagert hvis man hadde valgt en mer tradisjonell reportasjeform. Det er noen grenser vi ikke krysser i journalistikken, men som vi er vant til å krysse i skjønnlitteraturen. Seierstads bruk av allvitende forteller og en fraværende reporter gjør at vi legger skjønnlitterære lesekonvensjoner til grunn når vi leser Seierstads tekst. Man reagerer derfor ikke på å lese levende menneskers tanker, eller å få tilgang til for intime betroelser. I skjønnlitteraturen er vi vant til at hele personligheten og psyken til romanfigurer gjøres tilgjengelig.

Gérard Genette hevder at paratekster<sup>30</sup> gjør det lettere for leseren å vite hvordan man skal forholde seg til teksten, og hvilke sjangerkonvensjoner som skal legges til grunn for lesningen. Han skriver at:

The "indexes" of fiction are not all narratological in nature, first because they are not all textual in nature. Most often, and perhaps more and more often, a fictional text declares itself to be such by paratextual marks that protect the reader from any misunderstanding; the generic indication "a novel" on a title page or cover is one example among others. (Genette 1993: 79)

Genette mener altså at paratekstene er med å skape en tydelig lesekontrakt. I dette tilfelle gjør imidlertid paratekstene det motsatte: De relaterer Seierstads tekst til skjønnlitteraturen, og oppleves derfor mer forvirrende enn oppklarende. Seierstad omtaler i forordet formen som litterær, hun har gitt teksten undertittelen "Et familiedrama", kaller et av kapitlene "Forbrytelse og straff", og innleder etterordet med et sitat fra *Anna Karenina*. Alt dette er eksempler på paratekster som relaterer *Bokhandleren i Kabul* til skjønnlitteraturen.

---

<sup>30</sup> Paratekst defineres i *Litterært leksikon* som "all tekst som direkte vedrører en litterær tekst, men som ikke, eller bare delvis, blir en del av den aktuelle teksten, f.eks. titler, forord og forfatternavn. Parateksten henviser både til verkets interne betydningsrelasjoner og til sosiale relasjoner utenfor teksten." (Lothe m.fl. 1999: 189)



”Factual narrative does not rule out psychological explanation a priori, but it has to justify every such explanation by an indication of its source,” (Genette 1993: 66-67) skriver Gérard Genette i sin bok om forskjellen på fakta og fiksjon. I sakprosaetekster kan man ikke tillate seg å synse ukritisk. Det kreves kilder hvis man skal legge psykologiske forklaringer til grunn for karakterenes handlinger. Dette kravet har slik jeg ser det falt vekk som en følge av Seierstads litterære form. I *Bokhandleren i Kabul* får vi tilgang til de ulike karakterenes psyke, men uten at vi får vite tilstrekkelig om metode og kildekritikk. Dette blir for meg ytterligere problematisk fordi Seierstad har et stort persongalleri. Det er ikke nødvendigvis umulig at Seierstad har fått tilgang til så mange menneskers private opplevelser og beskrivelser, men bruken av allvitende forteller gjør at man som leser blir mistenksom og ønsker mer informasjon om kildene. Seierstads historie blir et eksempel på en fortelling med for høy detaljtetthet, som for Genette blir et signal om fiksjon. Han skriver at ”the presence of such devices [detailed scenes, dialogues’ and lengthy descriptions] tends to exceed the bounds of plausibility (‘how do you know that?’) and thereby [...] gives the reader an impression (a justified impression) of ‘fictionalization’” (Genette 1993: 64). For mange detaljer går altså utover tekstens troverdighet som sakprosa.

## 2.4: Seierstad som forteller og karakter

Det finnes ingen førstepersons forteller i *Bokhandleren i Kabul*, bortsett fra i for- og etterordet. I disse korte kapitlene redegjør Seierstad for egne tanker og refleksjoner over oppholdet i bokhandlerfamilien. I resten av teksten er Åsne Seierstad kun til stede som allvitende forteller. I tillegg til å være forteller i de ulike karakterenes hverdagsdramaer, kommenterer hun forskjellige sider ved Afghanistans blodige og turbulente historie. I disse partiene, som noen steder er skilt ut som egne kapitler<sup>31</sup> og noen steder er integrert i fortellingene om familien Khan, framstår Seierstad som en kunnskapsrik og kritisk forteller med god oversikt over det afghanske samfunnet. Den allvitende fortelleren har altså to fokus: på den ene siden familien Khans (mange) individuelle historier, og på den andre siden Afghanistans generelle historie. Kjetil Røed, som anmelder boka for *Prosa* (nummer 4, 2002) opplever dette doble fokuset som en svakhet ved boka. Han hevder at de to fokusene gjør teksten usammenhengende, og mener Seierstad med fordel kunne ha skrevet to forskjellige bøker. Jeg opplever imidlertid at de to fortellefokusene utfyller hverandre godt: Den generelle historien skaper bakteppet for familien Khans fortellinger, mens de ulike familiemedlemmenes individuelle historier

---

<sup>31</sup> Dette gjelder kapittel 4 ”Selvmord og sang” (51-54), og kapittel 7 ”Ingen adgang til himmelen” (91-94).

personifiserer Afghanistans generelle historie. Det skjer dermed en veksling mellom å ha fokus på *telling*, som da blir redegjørelsen for afghansk historie og samfunnsliv, og *showing*, der historien iscenesettes gjennom de ulike afghanernes handlinger.

Per Olav Reinton er av dem som forsvarer Seierstads utelatelse av seg selv, og som beskriver dette virkemiddelet som et effektivt og vellykket fortellegrep. Han mener at ”leseren erstatter [...] tomrommet, det at det reflekterende jeg ikke er til stede, med seg selv som reflekterende jeg, og kan på den måten fylle på med egne tanker og reaksjoner” (Reinton 2004: 38). Utelatelsen av Seierstad slipper altså til leseren, mener Reinton, som ser det som uproblematisk at Seierstad ikke redegjør for sine egne meninger. Det vil etter hans mening uansett være åpenbart for alle at det er Seierstads blikk som styrer fortellingen. I et foredrag på høyskolen i Oslo 26.01.05 la Seierstad vekt på at utelatelsen skyldtes at hun ikke hadde ønsket å komme i veien for fortellingen. Den svenske reportasjefjournalisten Anders Sundelin uttalte på sitt foredrag ved samme anledning at man som reporter må vurdere seg selv som en hvilken som helst annen kilde. Hvor mye plass journalisten skal bruke på seg selv, burde i følge ham avhenge av hvilken rolle man har spilt i de reelle hendelsene, samt hvilken fortelling man vil fortelle. Her får altså Seierstad støtte: Hvis hun ikke anser seg selv som viktig for fortellingen, kan hun kuttes ut.

For andre blir derimot det at man utelukker reporterkarakteren mer problematisk. Som vi så i kapittel 1.6, skaper reporterens doble rolle som både forteller av historien og aktør i reportasjens ulike hendelser en unik mulighet for selvrefleksjon og en kritisk vurdering av ulike hendelser. Denne muligheten velger Seierstad bort når hun utelater seg selv fra reportasjen. *Prosas* anmelder Kjetil Røed gir uttrykk for at han tror teksten ville blitt bedre hvis Seierstad hadde valgt annerledes. Han mener at hverdagslivet i familien Khan framstilles litt traurig og kjedelig, og at reportasjen ville blitt bedre hvis man hadde tatt med familiemedlemmenes reaksjoner på å ha Seierstad i familien. Han mener også at konfliktene ville blitt tydeligere, og refleksjonene mer interessante hvis Seierstad som karakter hadde vært med i de ulike situasjonene. Røed skriver blant annet at ”[e]n skildring av tvangsekteskapet ville hatt en større snert og vært atskillig mer interessant hvis Seierstad selv hadde trådt inn i bildet (der hun jo faktisk også var)” (Røed 2002: 56). Her blir det altså et kvalitetskriterium som gjøres til hovedargument for å ha med Seierstad som førstepersonsforteller. Det er også Tom Irgans hovedargument. Han skriver i sin anmeldelse i *Morgenbladet* at: ”Jeg hadde rent fremstillingsmessig trodd mer på disse historiene hvis de ble fortalt journalistisk, og hvis Seierstad selv hadde debattert sin egen rolle og sine egne holdninger opp mot de enkelte kvinnenenes historier” (Irgan 13.09.02). For Irgan fører den fraværende reporteren til at teksten

får et troverdighetsproblem. Mange spørsmål forblir ubesvarte når man lar være å ta med reporteren i fortellingen. Dette går slik jeg ser det utover tekstens troverdighet. Vi mangler viktig informasjon om den rollen Seierstad har hatt i bokhandlerfamilien, og i hvor stor grad hun har påvirket de menneskene hun skriver om. Vi får vite for lite om hvordan hun forholdt seg til de ulike familiemedlemmene, i tillegg til at man som leser savner en redegjørelse for språkkompetansen til de ulike karakterene som intervjues. De fleste afghanere snakker ikke engelsk. Dette gjelder sikkert i særlig grad kvinnene, ettersom skolegang for jenter ikke er noe som prioriteres.<sup>32</sup> Derfor blir det interessant å vite hvilke kilder Seierstad bygger sine fortellinger på. Er det mannlige tolker som videreformidler til dels veldig private kvinnehistorier? I hvor stor grad brukte Seierstad tolk, og hvor mye fortalte de ulike personene henne direkte? Først når man vet mer om dette, kan man vurdere hvor sannferdige fortolkningene av disse menneskenes tanker og følelser kan være. Hvis man skulle svart på de spørsmålene jeg stiller her, ville Seierstad vært nødt til å skrive i en annen form. Hun ville vært nødt til å innta en annen fortellerrolle, og illusjonen om Seierstad som allvitende forteller ville blitt ødelagt. Kanskje er dette opplysninger som et mindretall av leserne er interessert i. Jeg vil imidlertid hevde at den formen Seierstad har valgt, krever noen slike spesifikasjoner for å kunne leses som en sakprosaetekst.

## 2.5: Blikket i Kabul

I *Bokhandleren i Kabul* har man én forteller, men mange synsvinkler. Det er Seierstad som forteller, men det er de ulike familiemedlemmenes hverdager som blir formidlet. I narrativ teori skiller man mellom hvem som ser, og hvem som snakker. Det er ikke nødvendigvis fortellerens blikk som strukturerer fortellingen. "The story is presented in the text through the mediation of some 'prism', 'perspective', 'angle of vision', verbalized by the narrator though not necessarily his," hevder Shlomith Rimmon-Kenan (Rimmon-Kenan 1983: 71). "Prismen" eller "perspektivet" kaller hun tekstens *focalization*. Det er *blikket* som er det sentrale i fokalisering, og spørsmålet som stilles er "hvem ser?", og "hvordan blir det sett?" Dette settes i et motsetningsforhold til fortellestemmens "hvem taler?" Shlomith Rimmon-Kenan skiller ikke bare mellom stemme og blikk, eller narrasjon og fokalisering. Hun skiller også mellom den som ser, og den som blir sett, og kaller den første instansen *fokaliserer*, og den andre *fokalisert*. "[F]ocalization has both a subject and an object. The subject (the 'focalizer') is the

---

<sup>32</sup> Analfabetismen var i Afghanistan i 1991 på 63 prosent for voksne menn og 91 prosent for voksne kvinner. Til tross for at familien Khan er en familie der majoriteten er lesekyndige, og der flere jobber eller har jobbet som lærere, er engelskkunnskapene trolig forholdsvis begrensede. (Henriksen m.fl. 1995: 57)

agent whose perception orients the presentation, whereas the object (the 'focalized') is what the focalizer perceives" skriver hun (Rimmon-Kenan 1983: 74). Hun tydeliggjør med dét blikkets subjekts- og objektsposisjon. Dette er tekstposisjoner som enten kan være konstante eller variere mellom to eller flere karakterer. I tillegg bygger Rimmon-Kenan videre på Genettes teori om forskjellen mellom ytre og indre fokalisering (se 2.1). Også for Rimmon-Kenan blir dette et spørsmål om karakterene beskrives fra utsiden eller fra innsiden, og på hvilken måte karakterene sees av blikket. "Just as the focalizer can be external or internal to the represented events, so the focalized can be seen either from without or from within," skriver hun (Rimmon-Kenan 1983: 75). Blikket på den fokaliserede kan altså variere fra å være fullstendig gjennomtrengende, til å gi en ytre beskrivelse. I tillegg kan fokaliseringsblikket enten være på innsiden eller utsiden av den hendelsen som sees.

Seierstad finnes som karakter både i for- og etterordet, og opptrer da som indre (internal) fokaliserer. For- og etterordet skiller seg på flere måter fra resten av boka. Her sees hendelsene med en deltakendes blikk: Seierstad er på innsiden av de hendelsene som sees og som det fortelles om. "Da Taliban falt, dro jeg med Nordalliansen til Kabul. I en bokhandel fant jeg en elegant, gråhåret mann," heter det på side 9. De som blir fokalisert i forordet, i dette tilfellet Sultan Khan, gjennomtrenges ikke, men sees med ytre fokalisering av Seierstad. Denne samme kombinasjonen av forteller og fokalisering finner vi også i etterordet. Seierstad er her en karakter som de andre. I hovedfortellingen om familien Khans liv i Kabul, er derimot forholdet mellom blikket og fortellestemmen et annet enn det vi finner i for- og etterordet. Her bruker Seierstad sin allvitende forteller på to ulike måter, har vi sett i kapittel 2.4. Mens hun noen steder har en redegjørende fortellestemme som formidler afghansk kultur og historie, har hun andre steder en fortellestemme som blir en del av den sceniske framstillingen av familien Khans hverdagsliv. I de partiene og kapitlene der Seierstad redegjør for afghanske samfunnsforhold, er hun som fokaliserer *på utsiden* av de hendelsene som beskrives. Hun har ikke selv deltatt i det som skjer, og er dermed å regne som en ytre fokaliserer. Om denne posisjonen skriver Rimmon-Kenan at: "External focalization is felt to be close to the narrating agent, and its vehicle is therefore called 'narrator-focalizer'" (Rimmon-Kenan 1983: 74). Her er både fortellestemme og blikk på utsiden av hendelsen. For eksempel heter det i redegjørelsen for uenigheten mellom sunni- og shiamuslimer at:

Ali ble myrdet i Mekka i år 658, og ble ifølge de fleste historikere gravlagt i Kufa i Irak. Men afghanerne hevder at han ble gravd opp igjen av tilhengerne sine, som fryktet at fiendene ville hevne seg på kalifens kropp og lemleste den. De festet liket av Ali til ryggen på en hvit hunnkamel og lot den løpe så langt den orket. Der den segnet om, skulle han begraves. (139)

Afghanernes tro beskrives her med et ytre, distansert blikk, og hendelsene redegjøres for uten fortolkninger og inngående beskrivelser. Seierstad viser også tydelig fram sitt blikk som utenforstående, i det hun sår tvil om riktigheten av afghanernes versjon, ved å bruke verbet "hevder". Litt senere på samme side betegner hun også deres versjon av historien litt nedsettende som en legende.

De stedene forholdet mellom blikk og stemme blir mest interessant, er imidlertid i fortellingene og den sceniske framstillingen av de forskjellige familiemedlemmenes liv. Den allvitende fortellestemmen må også her tillegges Seierstad, men det er ikke alltid like lett å avgjøre hvem det er som ser. Den som får fortalt sin historie, er i utgangspunktet den som fokaliserer. De forskjellige familiemedlemmene fokaliserer altså tilsynelatende selv i sine individuelle historier. Hvem som er subjekt og fokaliserer er derfor i stadig endring, og bytter stort sett fra kapittel til kapittel, og ofte også flere ganger innad i et kapittel. For eksempel har man i kapittel 1, der Sultan Khan bestemmer seg for å skaffe seg en yngre kone nummer to, både Sultan Khan (19), Sonyas foreldre (20), Sonya (21) og Sharifa (23) som fokaliserer. I tillegg bryter også Seierstads blikk gjennom enkelte steder. Hun ser det som blir fokusert vekselvis fra utsiden og innsiden, jamfør uttalelsen om at:

Kvinnene i familien støttet henne [Sharifa]. Ingen kjøpte nye kjoler til bryllupet, eller sminket seg så mye som et bryllup vanligvis krevde. De hadde enkle frisyre, og stive smil – i respekt for den avdankede, som ikke lenger skulle dele seng med Sultan Khan. Den var nå forbeholdt den unge, livredde bruden. Men tak skulle de dele, til døden skilte dem ad. (24)

Her har vi først en ytre fokusering på Sharifa, og kvinnene som støtter henne, før Seierstad går over til en indre fokusering når hun kommenterer "den livredde bruden", som er en karakteristikk av en indre sinnstilstand.

"As the term suggests, the locus of internal focalization is inside the represented events. This type generally takes the form of a character-focalizer" skriver Rimmon-Kenan (Rimmon-Kenan 1983: 74). Det er særlig forholdet mellom den indre og ytre fokuseringen som kan sies å bli problematisk i Seierstads tekst. Det er nemlig ofte ikke lett å vite når det er hva. Seierstads blikk som ytre fokusierer blandes med de ulike indre fokuseringsblikkene. Dette er for eksempel tilfellet i fortellingen om Mansur, som betrakter en tigger, jamfør:

Om to uker er de alle døde, tenker Mansur. Han møter blikket til en mann med stikkende, svarte øyne og dype, røde arr. De lange, beinete armene har utslett og sår som er klødd til blods, det samme har leggene som stikker ut fra kjortelen. Men han har vakre, tynne, blekrosa lepper. Lepper som kronblad fra en av vårens aprikosblomster. (163)

Her er det egentlig Mansur som er fokaliserer, men beskrivelsen av leppene viser at Seierstad ser sammen med ham. Dette er ingen beskrivelse det uten videre er naturlig å tillegge en tenåringsgutt. I andre tilfeller blir dette problematisk, fordi Seierstad så tydelig overstyrer den indre fokalisereren. Dette er for eksempel tilfelle i følgende tekstutdrag, der Mansur, som er fokaliserer, er i samtale med og observerer en gammel mann.

Mannen tar varsomt fram en liten tøypose av lommen. Ut av den tripper en fugl, en pjuksket liten vaktel. [...] Den er så liten at den får plass i mannens store, slitte never. Etter fem år med hemmelige vaktelkamper, skjult for Taliban, kan de nå leve ut sin lidenskap – å se på to fugler som hakker hverandre til døde. Eller retttere sagt, å juble når deres egen lille vaktel hakker i hjel en annen. (161)

Her bryter Seierstads blikk plutselig gjennom, og resultatet er at Mansurs blikk fortrenses til fordel for Seierstads vurdering av vaktelkamper. Trolig er ikke Mansur så negativ som Seierstad til denne sporten, ettersom det er en del av den afghanske kulturen. Seierstad evaluerer afghanernes handlinger og tradisjoner, samtidig som blikket tilsynelatende tilhører Mansur. I skjønnlitterære tekster vil slike overstyringer være lite problematiske, fordi man ikke kan snakke om etiske overtramp mot karakterer som er fiksjon. Det som derimot blir problematisk når dette skjer i en reportasje, er at karakterene underlegges Seierstads blikk og fortolkninger uten at dette tydeliggjøres. Seierstads fravær som karakter, fører altså ikke til at afghanerne får større frihet og mer sceneplass, slik det umiddelbart kan se ut som. Det blir hennes blikk og hennes fortelling som hele tiden blir det dominerende, og det samtidig som blikket skjules i de ulike individene i familien Khan. Seierstad blir det autoritære subjektet som ser, familien Khan blir objekter som sees og tilpasses til Seierstads fortelling.

Seierstads blikk er preget av at hun er vestlig, og Vesten settes hele tiden opp som norm for den afghanske hverdagen. Blant annet skriver hun at "[h]un [Shakila] rynker pannen og ser ut som et skuffet barn, et barn som ikke har fått snakke dukken hun ønsket seg, men en liten filledukke i stedet" (90). Det er trolig få afghanske barn som har et forhold til snakke dukker. I uttalelsen om at "[h]er er det ingen som blir gitt en liten klut for øynene for ikke å få såpe i dem" (165), synliggjøres det også at det afghanske samfunnet vurderes i forhold til en norsk virkelighet. Det går tydelig fram av denne scenen at Seierstads bakgrunn gjør at hun synes livet er hardt for små barn i Afghanistan. Å betegne Sharifas historier som Sonyas såpeoperaer (174) er nok et eksempel på at norske referanser brukes for å beskrive afghansk liv. Om Sultans datter Leila heter det at hun er "en Askepott, bare at i Leilas verden finnes det ingen prins" (178). Dette er også et utsagn som tydeliggjør at Seierstad hele tiden relaterer hverdagen i Kabul til en vestlig kontekst. Shlomith Rimmon-Kenan drøfter i *Narrative Fiction* hvordan vurderingene som ligger i fokaliserer-blikket skaper ulike

fortolkningsrammer i ulike tekster. Fortolkningsrammene kaller hun tekstens normer, eller fokaliserings ideologiske fasett.<sup>33</sup> Om den ideologiske fasetten skriver hun at:

This facet, often referred to as 'the norms of the text', consists of 'a general system of viewing the world conceptually' in accordance with which the events and characters of the story are evaluated. In the simplest case, the 'norms' are presented through a single dominant perspective, that of the narrator-focalizer. (Rimmon-Kenan 1983: 81)

I noen tekster kan de ulike karakterene tillegges ulike ideologier som ikke nødvendigvis underordnes en hovedideologi. Dette er de tekstene som av Rimmon-Kenan, Pratt og Bakhtin kalles polyfone (se 1.6). Jeg vil hevde at Seierstads tekst ikke kan regnes som en polyfon tekst, fordi hun er for dominerende som fokaliserer. Seierstad legger som forteller-fokaliserer rammene for hvordan vi som lesere fortolker afghanerne og deres liv. Andre holdninger som måtte komme til syne, for eksempel mennenes stolthet over kampvaktene (161), underordnes Seierstads blikk. Det er hennes ideologi som blir den dominerende, og andre ideologier som eventuelt kommer til syne, underlegges hennes fokalisering. Dette fører ifølge Rimmon-Kenan til at karakterer som i utgangspunktet framstår som evaluerende subjekter, transformeres til objekter for evaluering. Med andre ord: Alt vurderes i forhold til den ideologien som presenteres av forteller-fokalisereren, og i dette tilfellet betyr det at familien Khan evalueres i forhold til Seierstads holdninger.

En karakter kan representere en ideologisk posisjon gjennom sin måte å se verden på, eller gjennom eksplisitte ideologidiskusjoner. På samme måte kan forteller-fokaliserers normer komme til syne implisitt eller eksplisitt. Ved å kartlegge fokaliseringsfasetten, kan man finne fram til det systemet av verdier som karakterer og hendelser evalueres i forhold til. Ser man på den ideologien som presenteres i *Bokhandleren i Kabul*, er det mest påfallende at Seierstad har et blikk som solidariserer med kvinnene, og hun lar seg provosere av afghanske menn. I forordet kommer forteller-fokaliserers ideologiske fasett eksplisitt til uttrykk i Seierstads kommentar om at "[d]et som provoserte meg var alltid det samme: måten mennene behandlet kvinnene" (12). Holdningen er den samme, selv om uttrykket er mindre eksplisitt og tonen mer ironisk når Seierstad i etterordet kommenterer Sonyas redsel for å få enda en datter som "[e]n ny liten katastrofe i familien Khan" (283). Seierstad viser også her sin

---

<sup>33</sup> Rimmon-Kenan ser på tre aspekter, eller fasetter, ved fokaliseringsfasetten. Hun kaller de tre for henholdsvis "the perceptual", "the psychological" og "the ideological facet". Dette er sider ved det å fokaliseres eller bli fokalisert som ikke utelukkende har med det visuelle å gjøre. I denne oppgaven vil jeg kun se nærmere på den ideologiske fasetten, og vil derfor bare nevne kort at den perseptuelle fasetten har å gjøre med fokaliserers perspektiv i tid og rom, mens den psykologiske fasetten angår fokaliserers tanker og følelser. (Rimmon-Kenan 1983: 77-85)

frustrasjon over at kvinneliv er så lite verdsatt i Afghanistan, men fortolkningen blir opp til leseren. Dette er også holdninger som kommer til uttrykk i kapitler der Seierstads blikk blandes med de ulike fokaliserer-kvinnene i Khan-familien. For eksempel heter det at "Leila stamper. I samfunnets gjørme og tradisjonenes støv. Hun stamper i systemet som er vokst fram gjennom århundrene og som lammer halve befolkningen" (193). Her er det i utgangspunktet Leila som er fokaliserer, men Seierstads blikk er tydelig tilstedet. Et annet sted står det at:

Nå er kvinnene gullende rene under burkhaene og klærne, men grønnsåpen og den rosa shampooen kjemper mot overmakten. De får snart tilbake sin egen eim, burkhaene presser den ned over dem. Lukten av gammel slavinne, ung slavinne. (172)

Her er det Seierstads blikk og stemme som konstaterer at disse kvinnene er slavinner, og dette går inn som en del av tekstnormen. Seierstads ideologiske posisjon kan sies å gjennomsyre fortellingen, uten at den alltid artikuleres eksplisitt.

## 2.6: Bak sløret

Som vi så i kapittel 1.6, er det umulig for skribenter å unngå at blikket deres preges av bakgrunn og erfaring, og blikket vil nødvendigvis alltid være etnosentrisk. Det som kan gjøres for å motvirke effekten av det etnosentriske blikket, er at man som reporter er ydmyk i forhold til en virkelighet man ikke forstår, og er bevisst sin egen subjektivitet. Seierstad er lite bevisst det subjektive blikket og sin rolle i fortolkningen av det afghanske samfunnet. Hun har blant annet uttalt til Dagbladet at "[j]eg har ikke tolket noe. Jeg har skrevet det jeg har sett" (Lie m.fl. 23.09.93). Dette er en uttalelse som blir stående i opposisjon til teoretikere som Segall, Campbell og Herskovits, som ønsker en større bevissthet i forhold til hvordan eget ståsted påvirker hvordan man ser og setter sammen observasjoner. Når Seierstad da heller ikke finnes som karakter i fortellingen, blir det umulig å motvirke etnosentrismen gjennom refleksjon og problematisering.

*Bokhandleren i Kabul* er en tekst som på mange måter lar seg plassere i en orientalistisk tradisjon. I et innledende essay til den norske utgaven av Saids *Orientalismen* hevder Berit Thorbjørnsrud at man i den norske offentlighet har en altfor lite nyansert framstilling av muslimer. Muslimske kvinner framstilles alltid som ofre. Hun skriver at:

Denne formen for resirkulert orientalisme reproduseres i media og i en type populærlitteratur som kan beskrives som "bak-sløret-litteratur". Denne typen bøker – ofte skrevet av journalister eller mer eller mindre tilfeldige reisende – fremstilles generelt som om de representerer noe helt nytt. Forfatteren har helt unikt kommet inn i den såkalte hemmelige verden bak sløret og like unikt oppnådd kontakt og tillit blant kvinnene og kan derfor på deres vegne formidle den "rystende sannheten". Til tross for at akkurat det



samme har vært skrevet og sagt gjennom flere hundre år synes det fortsatt å bli oppfattet som både nytt, fascinerende og skremmende. (Thorbjørnsrud 2001: XL–XLI)

Seierstads reportasje kan betegnes som en bak-sløret-reportasje, der den rystende sannheten formidles, og altså sees som en del av en orientalistisk tradisjon. Flere kritikere har gjort nettopp dette, blant andre sosialantropologen Thomas Hylland Eriksen. Han synes det er beklagelig at Seierstad presenterer oss for orientalistiske klisjeer, og etterlyser blikk og stemmer som kan formidle nye historier, jamfør:

Selvfølgelig skal innholdet i en bok som foregir å være dokumentarisk, være etterrettelig. Men det finnes mange sannheter, og som skribent har man et valg. Derfor er det skuffende at journalister som har fått to hundre sider til rådighet i stedet for fem halvflak, så sjelden benytter sjansen til å fortelle *andre* historier. I stedet for å massere våre fordommer, kunne de bruke sin privilegerte talerstol til å gjøre verden litt mer kompleks. (Eriksen 09.01.04)

For Hylland Eriksen representerer Seierstad en forenklet og lite nytenkende orientalistisk diskurs. Espen Sørbye, som anmeldte boka for Dagbladet, plasserer også *Bokhandleren i Kabul* i en orientalistisk tradisjon når han skriver at:

Boka føyer seg inn og blir en del av et undertrykkende mønster. I land som Afghanistan fins det bare ofre. Det er i Vesten det er mennesker som kan handle, gripe inn og forandre og skape skjebne. I de fattige landene fins det bare hjelpeløse mennesker, som Vesten må redde, noen ganger med bomber, andre ganger med mat eller altså i Afghanistans tilfelle med begge deler på en gang. (Sørbye 02.09.02)

Sørbye beskriver *Bokhandleren i Kabul* som en fortelling om et hjelpeløst Afghanistan. Seierstads blikk blir et eksempel på det vestlige blikket på ”de andre”. Hun kritiseres også indirekte for å være orientalistisk når Walid al-Kubaisi spør seg om Seierstad ”med vilje [har] forvrengt sanninga for at ho skal passe med vestlege fordommar og tankemønster” (al-Kubaisi 17.04.03). Ifølge ham er det ulike regler som gjelder for hva en nordmann og hva en afghaner kan tillate seg i den norske offentligheten.

Sett at ein afghansk journalist fekk lov til å bu hjå ein familie på Frogner, og skreiv om mannen som går på kafé ved Saga kino, og jaktar på prostituerte. Kona har ein elskar ho møter av og til. Ho mottok erotiske tekstmeldingar frå han og seier: «Det er min ven, han vil møte meg i kveld!». Sonen sit i kjellarrommet saman med kameratane og brukar narkotika, og dottera prøver å ta livet av seg. Kva hadde lesaren tenkt? Kva reaksjon får nordmenn når dei les at journalisten skriv: «Då eg kom ned i kjellaren såg eg Hilde gråta, eit glas sovetablettar var ope og låg tomt på bordet. Ho sa til meg med ei sløv og bedøvd tunge: Eg kan ikkje leva lenger, heile kroppen skrik. Då eg steig opp trappa for å ropa på Marianne, mora, tenkte eg: Dette er Noreg!» Nordmenn hadde reagert med ramaskrik! Ville den norske familien ha gått til rettssak og kravt erstatning for ærekrenkingar og utlevering av private tilhøve?

Walid al-Kubaisi tydeliggjør med denne scenen fra en familie på Frogner at Norge er et land med doble standarder. Jeg tror nemlig at al-Kubaisi har rett i at det ville blitt rettssak hvis

noen hadde skrevet en tilsvarende tekst om en norsk familie. Den orientalistiske tradisjonen gjør at vestlige skribenter tillater seg å gå lenger i beskrivelsen av andre virkeligheter enn det som ville blitt akseptert fra motsatt hold.

For mange av anmelderne ble Seierstads tekst problematisk da det ble klart at familien Khan ikke var anonymisert i tilstrekkelig grad, men at de derimot var en forholdsvis lett gjenkjennelig familie.

Det er riktig grep av Seierstad å kamuflere familien ved oppdiktete navn. På den annen side er det grunn til å tro at familien, de som kan lese en engelsk versjon, vil føle seg ganske så utlevert. Men det må forfatteren ha tenkt gjennom...? (Hjeltnes 27.12.02)

Guri Hjeltnes i *Verdens Gang* var den eneste av anmelderne som antydte at Seierstad kunne ha gått for langt i sin beskrivelse av bokhandlerfamilien. Da det imidlertid ble klart at familien ikke var godt nok anonymisert, var det flere som reagerte. *Aftenposten* skrev i den forbindelse artikkelen ”Skepsisen vokser blant anmelderne” (19.09.03), der det i ingressen står at ”[i] inn- og utland jublet de aller fleste over Åsne Seierstads ’Bokhandleren i Kabul’ da den kom i fjor høst. Nå er anmelderne forbløffet og usikre”. I artikkelen uttaler blant annet *Dagsavisens* anmelder Steinar Hansson at ”[j]eg trodde faktisk at hun hadde avklart dette, og anonymisert på en helt annen måte enn det som nå kanskje kommer frem. Har hun ikke det, ja så får spørsmålet om etiske grenser relevans”. I kjølvannet av diskusjonen om anonymisering, kommer det altså en debatt om hvor langt man kan gå når man skriver om levende mennesker som er gjenkjennelige ute i verden.

Om man opplever Seierstads framstilling av familien Khan som for nærgående eller ikke, blir et spørsmål om i hvor stor grad man mener at målet helliger middelet. Seierstad har ved å fortelle historier om en afghansk familie fått et stort vestlig publikum til å interessere seg for et land langt borte. Hun har gitt de afghanske kvinnene et ansikt og en stemme. Kanskje er fortellingene stiliserte og lite nyanserte, men de har nådd ut til mange mennesker. Ragnhild Fjellro skriver i artikkelen ”Jeg er bare en sentimental, selvopptatt og bortskjemt drittunge” at:

Åsne hadde kanskje et edelt mål med familiedramaet sitt. Hun tenkte kanskje at verden må bli kjent med denne afghanske familien så de skjønner hvordan det er fatt. Spesielt for kvinnene. Kan det være så galt å ha et slikt mål med det man skriver? Ja. For hun brukte andre mennesker som middel for å nå sitt mål. (Fjellro 2004: 9)

Fjellro er skeptisk til å la det etiske ansvaret for andre mennesker underordnes det at man mener (og kanskje også har) en god sak. Litteraturviteren og feministen Toril Moi er uenig i et slikt standpunkt. Hun ser Seierstads reportasje som en mulighet til å diskutere kvinnes

stilling i Afghanistan. Det at så mange har lest om bokhandlerfamilien i Kabul, gjør for henne boka til et vellykket folkeopplysningsprosjekt. I forbindelse med at *Bokhandleren i Kabul* skulle lanseres i USA, publiserte Moi artikkelen ”Kvinnene i Kabul”. Der skriver hun at ”[o]m boken viser seg å skape debatt også her, håper jeg inderlig at diskusjonen kommer til å handle mer om kvinnes situasjon i Afghanistan enn om Seierstads etiske ansvar i forhold til bokens hovedperson” (Moi 14.11.03). For Moi er de etiske grensene mindre interessante enn at noen engasjerer seg i de afghanske kvinnes fortellinger. Konflikten mellom Mohammed Shah Rais og Åsne Seierstad er ifølge henne uløselig, for:

Hvordan hun enn beskriver ham, vil hennes fremstilling være helt forskjellig fra hans eget selvilde. Det han oppfatter som hederlig og mandig oppførsel, vil hun oppfatte som patriarkalsk maktmisbruk. Og hun har rett, for det er patriarkalsk maktmisbruk. Å si noe annet er å gi sitt stilltende samtykke til fortsatt undertrykking av afghanske kvinner.

For Toril Moi er det en umulighet ikke å skape et negativt bilde av afghanske menn hvis man som vestlig demokratisk innstilt kvinne skal fortelle ærlig om den afghanske hverdagen, jamfør:

Vi kan beundre bokhandleren i Kabul for hans kamp for å bevare afghansk kultur. Vi kan forstå at livet er forferdelig hardt for afghanske menn. Vi kan være klar over at de er formet av en kultur som heller ikke gir dem mange valg i livet. Men selv om vi vet alt dette, er det både uærlig og politisk reaksjonært å la være å fortelle sannheten om kvinners liv i Afghanistan.

For Moi blir altså diskusjonen om Seierstads lite smigrende framstilling av Mohammed Shah Rais underordnet det at Seierstad forteller verden om kvinnene i Afghanistan. Det etiske ansvaret for enkeltpersoner blir mindre viktig for Moi enn at Seierstads tekst finner lesere.

## 2.7: Debatt i grenseland

*Bokhandleren i Kabul* er ingen enkel tekst å forholde seg til, og det er unektelig en tekst som reiser mange spørsmål. Seierstad har skrevet en reportasje som har appellert til et stort publikum. Bokas salgstall viser at hun har klart å engasjere bredt,<sup>34</sup> og at det er mange som har latt seg fascinere av Seierstads beretning fra Kabul. Det er en tekst som viser fram afghanske kvinners hverdag, og Seierstad gir stemme til mennesker som vanligvis holdes innestengt i lukkede rom. Men samtidig er det en tekst som utleverer en families hemmeligheter. Problematikken rundt Seierstads tekst kan sies å bli et klassisk moralsk dilemma: Skal man ofre noen for de mange, eller skal man ta ansvar for hvert enkelt individ?

---

<sup>34</sup> I tråd med Harms Larsens påstand om faksjonssjangerens salgbarhet (se 1.3), vil jeg hevde at Seierstads salgssuksess må sees som et resultat av blant annet hennes litterære form. For salgstallene: Se fotnote 7.

Toril Moi tar til orde for å la ansvaret for Afghanistans kvinner veie tyngre enn ansvaret for familien Khan. Jeg er imidlertid usikker på om dette er en tekst som er sterk og viktig nok til å kunne forsvare seg med en slik argumentasjon, fordi jeg ikke ser at *Bokhandleren i Kabul* evner å reise en konstruktiv og kritisk debatt. Spørsmålet blir i tilfelle om det er bedre med en tabloid og forenklet virkelighetsframstilling enn ingen Afghanistan-fortelling i det hele tatt. Jeg vil hevde at det hadde gått an å velge en form der Afghanistans sikkert motsetningsfylte stemmer kunne kommet tydeligere fram, og der man ikke hadde blitt nødt til å velge mellom lesevennlighet og troverdighet. *Bokhandleren i Kabul* kan på ingen måte betegnes som en polyfon reiseskildring (se 1.6). Å bruke allvitende forteller gir en autoritær form, der levende menneskers sjelsliv eksponeres gjennom et annet menneskes fortolkende blikk. Afghanerne framstilles sjablongaktig og unyansert, og slipper i liten grad til med historier som ikke preges av Seierstads fortolkninger. Formen Seierstad har valgt, vil jeg derfor hevde er lite egnet dersom Seierstads prosjekt er å avdekke afghanske kvinners situasjon i hjemmet. Den litterære formen gjør at man som leser blir usikker på i hvor stor grad dette er fiksjon, og redeligheten og styrken i afghanernes betroueligheter forsvinner i en uklar lesekontrakt.

Seierstads blikk, stemme og refleksjonsnivå er helt annerledes i *Hundre og én dag*, som er den reportasjeboka hun har skrevet fra Irak. Bokas undertittel er "En reportasjereise", og lesekontrakten er denne gangen krystallklar. Det er ikke mulig å lese *Hundre og én dag* med skjønnlitterære briller. Her presenteres vi for en tydelig stemme som framhever sin subjektivitet. I både forordet og på bokas bakside står det at:

Mine rapporter fra Bagdad, er mine rapporter. De er forstått i lys av mitt eget, sikkert ikke tilstrekkelige, erfaringsgrunnlag. [...] Begivenhetene kan ha blitt tolket forskjellig av ulike korrespondenter [...] Sannheten om krigen i Irak finnes ikke. (Seierstad 2003b: 10 og baksidetekst)

Åsne Seierstad er *til stede* i Bagdad. Hun skriver om sine egne følelser, kommenterer de valgene hun gjør, og inntar en tydelig posisjon i forhold til de historiene hun forteller. Hun viser fram sitt eget blikk, og problematiserer rollen som krigsjournalist. Bagdad-beboerne, som er de som blir fokusert i *Hundre og én dag*, får ikke tanker og følelser eksponert på samme måte som familien Khan får i *Bokhandleren i Kabul*. Her brukes ikke allvitende forteller og indre fokusering. Man får i stedet en klassisk reportasjeforteller som er tydelig tilstede i det som skjer, og som beskriver Bagdads beboere fra utsiden. *Sannhet* som begrep problematiseres også på en annen måte i beretningen fra Bagdad. I forbindelse med *Bokhandleren i Kabul* uttalte Åsne Seierstad at "alt som står i boken er sant" (Storvand 29.08.03). I motsetning til det, finnes det altså ingen sannhet om krigen i Irak. Jeg vil hevde at

*Hundre og én dag* er en god reportasje, der det tas hensyn til etiske spørsmål og lesevennlighet samtidig.<sup>35</sup> Seierstads blikk tematiseres eksplisitt, og som leser opplever man ikke å forføres med litterære virkemidler. Dette er likevel en tekst som engasjerer med historier om enkeltmennesker i en krigshverdag. Seierstad fikk etter hvert mye kritikk for den litterære formen hun valgte til Kabul-beretningen, fra blant annet Jo Bech-Karlsen (Bech-Karlsen 12.09.03) og Thomas Hylland Eriksen (Eriksen 09.01.04 ). Leser man *Hundre og én dag* i lys av hva kritikerne uttalte i forbindelse med *Bokhandleren i Kabul*, er det mye som tyder på at Seierstad har tatt konsekvensen av tilbakemeldingene hun fikk i media.

---

<sup>35</sup> *Hundre og én dag* har imidlertid ikke solgt like godt som *Bokhandleren i Kabul*. Boka har blitt trykket opp i 36 000 innbundne, og 15 000 heftete eksemplarer. (Kilde: Inger Skarre, informasjonskonsulent Cappelen).

## Kap. 3: *I Naomis hus* – rwandisk flerstemmighet

### 3.0: Det røde huset i Kigali

*I Naomis hus* ble publisert i 1993, og forteller om livet i en AIDS-rammet familie i Rwanda. I seks uker bodde Wera Sæther hos Naomi og hennes to døtre i slummen i Rwandas hovedstad Kigali. Boka er skrevet på oppdrag fra organisasjonen Røde Kors, som ifølge Sæther var ”ukonvensjonell og modig nok til å sende en forfatter av sted med oppgaven: Å gi stemme til afrikanske kvinner med AIDS” (2). Sæther skriver om familiehverdagen, om naboer og mennesker hun treffer i byen og på reise, og om måltidene og samværet i Naomis hus. Mange av dem Sæther møter, er AIDS-syke. Dette gjelder blant annet Naomi og hennes yngste datter Ivona. Gjennom rwandernes fortellinger om egne liv formidles inntrykk fra en kultur i krise, men også sterke historier om sanselighet og om mennesker som lever og elsker. Dette er historier om sterke kvinner i et hierarkisk samfunn der kvinners seksualitet, kropp og generelle frihet forvaltes av ektemenn, brødre og fedre. Sæthers reportasjebok har fått undertittelen ”En fortelling fra Rwanda om mer enn AIDS”, og teksten er en framstilling av en vestlig forfatters møte med en hard, men samtidig nær og levende, virkelighet.

Formen som er valgt til *I Naomis hus* gjenspeiler Sæthers litterære og journalistiske ambisjoner. Dette er en tekst som skrives i opposisjon til den tradisjonelle reiselitteraturen slik den presenteres i kapittel 1.6. Sæther ønsker å lage individuelle portretter. Det er de rwandiske stemmene, individene og det partikulære som er Sæthers hovedfokus. Hun skriver også sin tekst i opposisjon til den tabloide journalistikken, som hun opplever som for unyansert og voldsorientert i sin dekning av Rwanda.

En vestlig kunstner utsetter seg for ”syner” som er skarpe eller uskarpe, og ytrer seg deretter i bok, i bilder eller i reportasjer, ja kanskje musikalsk, i et tabloid samfunn. Det tabloide samfunn vil ikke ha det. Men alt er ennå ikke helt tabloid, det fins rifter i systemet, små rom for noe annet. (Sæther 1999a: 8)

Sæther setter altså likhetstegn mellom den tabloide journalistikken og det meste av Vestens journalistikk. Det å skrive reportasjer framsettes her som en motstandshandling, som et forsøk på å operere i de små cellene av frihet som enda finnes i en gjennomstrukturert og tabloidisert virkelighet.

*I Naomis hus* er en tekst som oppleves som både labyrintisk og klaustrofobisk. Det rwandiske samfunnet preges av mange og alvorlige problemer, og årsakssammenhengene er komplekse og ofte forvirrende. Sæther gjengir kompleksiteten gjennom ambivalente, tvetydige fortellinger og bilder. Det flertydige gjør *I Naomis hus* til en tekst det er vanskelig å holde fast. Meningen er i stadig endring, sannheten om det rwandiske samfunnet vanskelig å

fange, og det blir umulig å komme med enkle løsninger. Sæther skriver ikke ut noen resept for et Rwanda i krise. Hun prøver derimot å gi et nyansert bilde av det rwandiske samfunnet, som yter landet rettferdighet.

### 3.1: Etikk og form

Wera Sæther har publisert over tretti bøker i ulike sjangere. Hun har skrevet barnebøker, lyrikk og både skjønnlitterær og dokumentarisk prosa, i tillegg til at hun har gjendiktet og oversatt flere tekster til norsk. Hun har ikke overveiende journalistisk bakgrunn, slik som Åsne Seierstad. Hun lar seg derfor ikke like lett som Seierstad plassere som en del av den norske presseinstitusjonen (se 1.1). Man må derfor bruke andre sakprosakriterier enn dem vi får av sakprosateoretikeren Kjell Lars Berge for å definere *I Naomis hus* som en reportasje. Sæthers tekst er strengt komponert, og sirkler hele tiden rundt noen hovedtemaer. Dette er en tekst der samtaler står i sentrum, og der det ikke finnes noen lineær fortellestruktur: Møtet med Rwanda formidles gjennom samtalebrokker og beskrivelser av løsrevne episoder. Episodene er ikke alltid like lette å plassere kronologisk, og rekkefølgen de presenteres i virker i utgangspunktet tilfeldig. I vanlige reiseskildringer blir den reisendes mange opplevelser underordnet og holdt sammen av reisen. Det episodiske følger logisk av at den reisende alltid er i bevegelse videre. I *I Naomis hus* finnes det derimot ingen struktur som setter det tilfeldige, bruddstykkene av samtaler og korte hendelser inn i en dramaturgisk enhet. Formen kommer som et resultat av at Sæther primært ønsker å formidle en erfaring av Rwanda, og ikke er så opptatt av å forklare eller referere hendelser. ”Det beste jeg kan gjøre er å skrive **i** og **fra**. Ikke om, ikke etter; men i og fra,” skriver Sæther i essayet ”Om å reise i sør for å skrive i nord” (Sæther 2000: 6). Hun ønsker altså ikke å skrive en betraktende, referende reportasje, men derimot å formidle en opplevelse, en erfaring av Rwanda.

Sæthers holdninger om hva journalistikk og teksten hun skriver om Rwanda skal være, kommer tydelig fram i et intervju Kari Løvaas gjorde med Sæther for nettstedet nypoesi.net 25.09.04. Løvaas kommenterer der den tradisjonelle reportasjens lineære fortellinger, og spør Sæther om det finnes andre måter å fortelle historier på som er mer etiske. For, som hun spør Sæther,

[e]r den dramaturgisk velkomponerte historien en ”uetisk” form i forbindelse med reportasje og dokumentarsjangeren? Er montasjen en form som yter stoffet mer rettferdighet, en form der man avstår fra å fabrikere en levende persons tanker og følelser – fra å liksom dukke inn i en persons hode og samtidig plassere personen i et drama med aristotelisk begynnelse, midte, slutt... Dette er jo den formen det er lett å forføre med? (Løvaas 2004: 7)

Løvaas betegner Sæthers form som sitatmontasje, der sitater samles og monteres sammen til en bok. Dialoger, og monologer, gjengis i lange sitatblokker, slik at man som leser opplever at rwanderne snakker uavbrutt, og at samtalene ikke hele tiden struktureres av en vestlig journalist gjennom spørsmål. Det er denne formen som settes opp mot den tradisjonelle journalistiske fortellingens tre deler med begynnelse, midte og slutt. Sæther svarer på Løvaas' spørsmål med å kommentere at den vanlige måten å skrive reportasje på, er mer salgbar, men at den likevel er uaktuell for henne. Begrunnelsen kan regnes som et innlegg i faktafiksjonsdebatten, jamfør:

Jeg vil nok gjerne fortsatt lage noen andres hoder [skape karakterer] av og til, men da skal jeg lage dem fra nullpunktet. Altså fiksjon. Fiksjon uten *tvil*. Det skal være tydelig nylagede hoder som ikke fins i verden. Jeg har ingen dragning, tvertimot en ikke-dragning, mot å tenke meg hva andre kunne tenkt og så skrive det, når det gjelder personer som faktisk fins i verden. Jeg vet godt at det er det som betaler seg, men det er ikke mitt sted. Dermed er det ikke sagt at jeg vet at det som nå er blitt kalt sitatmontasje [...] ikke er etisk betenkelig; men per nå vet jeg det ikke. (Løvaas 25.09.04: 7)

Sæther viser altså en tydelig motvilje mot å beskrive levende mennesker som skjønnlitterære karakterer, og å lage for strengt strukturerte fortellinger med tre akter. Hun tar et standpunkt i forhold til hvordan hun ønsker å beskrive en virkelighet, og vokter ”den sanne” gjengivelsen tyngre enn salgbarhet. Hun ønsker altså ikke å bruke realismens fortellegrep for å få til en sterk følelsesreaksjon hos leseren, og hun ønsker ikke å skrive reportasjer som er i grenseland mellom fiksjon og fakta. Fordi hun ikke har lyst å tvinge en form på virkeligheten, foretrekker hun ikke å forholde seg til de vanlige kriteriene for en journalistisk historie: Sæther er ikke på jakt etter den gode *storyen* med helter, antihelter, et spennede plot og vendepunkter.

Selv om Sæther skriver en utradisjonell reportasje med tanke på virkemidler, språk og form, er det likevel lite problematisk å definere Sæthers tekst som en reportasje hvis man benytter seg av kriteriene skissert i kapittel 1. I overensstemmelse med Genettes sakprosakrav (se 1.1) påtar Sæther seg ansvaret for teksten. Dette gjøres allerede i bokas forord, der det heter at: ”Ingen andre enn jeg selv er ansvarlig for teksten og fotografiene i denne boken” (2). Sæther kan tilskrives både tekstarbeidet og jobben som fotograf. Hun oppfyller også Genettes andre sakprosakrav: Fortelleren og forfatteren er å regne som identiske størrelser. I baksideteksten står det at ”[i] et av slumområdene i Kigali ligger Naomis hus. Hit kom forfatteren Wera Sæther med notatblokk og kamera høsten 1992”, og i forordet og gjennom hele reportasjen er det naturlig å betrakte Sæther som identisk med fortellerjeg’et. Det framgår også klart utfra baksideteksten at forfatteren Wera Sæther er den samme Wera Sæther som reiser og opplever Rwanda. Dermed innfris også Elvesons reportasjekrav om at dette er en tekst som bygger på fortellerjeg’ets opplevelser (se 1.1). Det redegjøres både for hvor lenge



hun er i Rwanda, og hvilke steder hun besøker.<sup>36</sup> Elvessons krav om at en reportasje bør publiseres forholdsvis kort tid etter reisen innfris også, ettersom *I Naomis hus* kom ut ett år etter at Sæther er ferdig med sin Rwanda-reise. Dermed er distansen kort mellom fortellende og opplevende jeg.

Også med tanke på de mer etiske sidene ved reportasjearbeidet, holder Sæthers tekst seg innenfor definisjonen av en reportasjetekst. I *I Naomis hus* er det møtet mellom mennesker som står i fokus (se 1.5), og Sæther er bevisst på å la feltarbeidet legge føringene på den teksten hun skriver. Løvaas kommenterer i intervjuet med Sæther på nypoesi.net at *I Naomis hus* er ”bemerkelsesverdig usentimental i stil og tone”, når man ser på den virkeligheten som beskrives. Sæther svarer at det skyldes at hverdagen i Rwanda opplevdes nettopp sånn. Formen kom altså som et resultat av hvordan hun opplevde den rwandiske virkeligheten, jamfør:

Både hverdagen i Naomis hus, og skriften etter å ha vært i Naomis hus, var kanskje den mest totale disiplinøvelse jeg noensinne har foretatt. [...] Jeg sa til meg selv: Wera, du skal ikke tillate deg å gråte. Det skulle jeg ikke der, for de tillot seg ikke å gråte, med forskjellige ideologiske overbygninger. Og jeg kunne ikke tillate meg det. Jeg tenkte: gråter jeg, ville jeg trække på deres selvdisciplin. Som en slags hån. Dessuten ville de trodd jeg var ulykkelig hos dem. Kanskje ville de mistet respekten for meg. (Løvaas 25.09.04: 5)

I Sæthers svar ligger det et ønske om å la opplevelsene i felten legge premissene for tekststrukturen. Bech-Karlsen er opptatt av nettopp dette. Han ser det som et problem i de tilfellene der journalisten i utskrivningsprosessen ikke tar hensyn til den tillitten man har blitt vist under feltarbeidet. Det unngår Sæther, og hun overholder også det Bech-Karlsen kaller ”distansens nærhet” (se 1.5). Hun trenger seg ikke på rwanderne, men aksepterer derimot de grensene blant annet Naomi setter opp:

Siden Naomi skjøtter avstanden mellom seg selv og meg med omhu, og tiltaler meg med De, slik at jeg tiltaler henne med De, kan jeg ikke spørre hva hun ønsker seg. [...] jeg vil ikke gripe etter de hemmelighetene som hun ønsker å beholde for seg selv. (73)

Naomi holder altså avstand, og Sæther presser seg ikke på. Hun lar det derimot være opp til hver enkelt informant hvor mye informasjon og hvor nært innpå seg de er villige til å slippe henne.

---

<sup>36</sup> Det opplyses om at hun stort sett oppholder seg i hovedstaden Kigali, i tillegg til at hun to ganger reiser til flyktningeleirene ti mil nord for Kigali (116 og 171), at hun besøker en gammel kone en times kjøretur utenfor byen (109) og reiser til Gikongoro (150) og Rusumo som ligger på grensen til Tanzania (140).

Hvis man sammenlikner med de formelle og etiske kravene som skisseres for reportasjesjangeren i kapittel 1, ser man med andre ord at *I Naomis hus* uproblematisk lar seg definere som en reportasje. Dette står altså ikke i noe motsetningsforhold til Sæthers ønske om å skrive en anti-tabloid reportasje som gir oss noe annet enn den vanlige tabloide journalistikkens ”hungerbilder som vi er vant til å se, men ikke orker å ta inn,” (19) som Sæther skriver i *I Naomis hus*. Sæthers mål er å skrive tekster som skaper forståelse og nærhet, ikke avstand og avsky. Hun vil komplisere, og formidle at verden består av større variasjoner og mer mangfold enn Vestens medier har tatt innover seg. ”Tilværelsen her er vanlig. Den følger sol og måne,” (70) skriver hun om hverdagen i Rwanda. Utsagnet blir en kommentar til historiene om vold og overgrep som vanligvis formidles i vestlige medier om Rwanda. Det ligger også en kritikk av hvordan mediene dekker den rwandiske krigen, og også krig generelt, i kommentaren ”[d]enne krigen er ingen europeisk nyhet. Den er intrikat” (116). Vestlige medier framstilles her som lite dyktige til å formidle kompliserte årsakssammenhenger.

Wera Sæther intervjues i boka ”*De der nede*”, og blir der spurt om hun som fotograf har noen grenser i forhold til hva hun velger å ta bilde av. Hun svarer da at:

Da jeg ville tilbake i 1994, så nær jeg kunne, var et av motivene å lage andre bilder enn av de myrdete og morderne. Ofte når jeg ser bilder fra u-land, ser jeg etter fotografens posisjon. Da ser jeg mest likegyldighet, noen som ikke bryr seg. Også jeg så likene i elven Akagera, på grensen mellom Rwanda og Tanzania. Der fløt de. Men jeg ville aldri ta bilder og offentliggjøre dem! [...] Fordi jeg har et kjærlighetsforhold til Rwanda. Derfor er jeg opptatt av andre menneskers blikk på landet. I mediene har likene flytt i hopetall. Hva gjør det med bildet og bevisstheten om mennesker i det Rwanda som skal leve? [...] Bilder av lik blir veldig uhyrlig for meg når det ikke fins bilder av noe annet. Fordi jeg faktisk holder av disse ansiktene. (Eide 2001: 83)

Sæther er opptatt av fotografens engasjement og forpliktelse overfor dem som det blir tatt bilde av. Hun ønsker å gi verden et annet inntrykk av Rwanda enn det man får gjennom tabloidpressen, og vil være med å påvirke hvordan vestlige mennesker ser rwanderne. Hun innrømmer også sin følelsesmessige binding til Rwanda, og inntar dermed ikke den tradisjonelle journalistrollen som nøytral observatør. Hun går derimot inn i jobben som reporter med både subjektivitet og kjærlighet.

### 3.2: To ganger Sæther

Wera Sæther tilbringer halvannen måned med Naomi og familien hennes, og opptre på mange måter som en forskende antropolog. Hun deltar i familiens gjøremål, snakker med ulike familiemedlemmer og noterer ned det som blir sagt. Fortellestemmen i *I Naomis hus* veksler mellom å kommentere historiske, kulturelle og samfunnsmessige forhold i Rwanda, og å kommentere Sæthers egen opplevelse av landet. I begge tilfeller brukes konkrete

hendelser som utgangspunkt for mer utfyllende kommentarer. Det er blant annet tilfellet i dette tekstutdraget, der det forklares at fattige Naomi har tjenestejente:

Selv fattigfolk har tjenestejenter og tjenestegutter i Rwanda. En belgisk rett? Sannsynligvis en rest etter tutsienes føydale herrevelde. Føydalsystemet ble offisielt opphevet under tutsikongen Mutara i 1954, da belgierne for lengst var sterke i landet. Rwanderne har tenkt hierarkisk fra gammelt av. Noen er oppe, andre er nede. Under føydalsystemet var hutuene alltid under tutsiene. Noen tutsier var under andre tutsier, noen hutuer under andre hutuer. (28)

Sæther setter i dette tekstutdraget hverdagen hos Naomi i sammenheng med generelle rwandiske samfunnsstrukturer og historiske forhold. Som generelt kommenterende forteller framstår Sæther med stor autoritet, kunnskap og troverdighet.

Også som aktør i fortellingen oppleves hun som en reflektert og klok reisende. Hun evner å bruke egne personlige erfaringer, men uten at det hun forteller oppleves som for privat. Som selvreflekterende og - kommenterende forteller utnytter Sæther det rommet mellom forteller og aktør som ble diskutert i kapittel 1.5. Hun utnytter den doble tekstposisjonen reportasjen tilbyr, og opptrer både som karakter i teksten og som forteller av historien. *I Naomis hus* er en tekst der reporteren tar forholdsvis mye plass og er tydelig til stede i det meste av boka, som aktør i ulike hendelser og som sentrum for refleksjon. Likevel oppleves teksten verken som en beskrivelse av Sæthers private følelser og eksistensielle drama, eller som det Eide kaller ”i-hodet-på-reporteren”- reportasjer (se 1.5). *I Naomis hus* er først og fremst en tekst om Rwanda, formidlet gjennom Sæthers møte med landet, og der Sæthers opplevelser brukes som utgangspunkt for generelle betraktninger.

Gjennom måten Sæther omgås rwanderne og hvordan hun som forteller kommenterer ulike møter, blir vi kjent med hennes politiske holdninger, og også hennes personlighet. Sæther gir av seg selv, både til menneskene hun møter og til leseren. Vi blir kjent med et menneske som lar seg frustrere over at rwanderne ikke klarer å ta bedre tak i den vanskelige situasjonen landet er i. Med en eksplosiv AIDS-epidemi og en politisk situasjon på randen av borgerkrig, er dette et land som trenger at innbyggerne tar ansvar. Det ser Sæther, og hun vil at ting skal endres. Men samtidig som Sæther er kritisk, er hun også et empatisk medmenneske, som ser rwanderne i deres vanskelige livssituasjoner. At hun forstår, men likevel ser ting som burde vært annerledes, gjenspeiles i måten Sæther går inn i samtaler på. Hun er forsiktig i sin kritikk av rwanderne, fordi hun forstår at ting er kompliserte, jamfør:

Jeg sier at Rwanda er et fruktbart land. Da nevner Simon Pierre [Naomis bror] råvareprisene. Alt som produseres i utlandet er dyrt, mens kaffen og teen de produserer her, er billig på verdensmarkedet. Jeg spør dem ikke hvorfor de kriger i ett sett. Hvorfor de militære her har Vestens ting. Hvorfor fattigbøndene ikke raser mot de militære som

eier mye mer enn støvlene fra Gulfkrigen. Jeg spør dem heller ikke hvorfor kvinnene må føde i ett sett og hvorfor de ikke streiker mot fødeplikten. (57)

I samtale med ulike menn og kvinner i og utenfor Naomis innhegning er Sæther mer opptatt av å lytte enn av å stille kritiske spørsmål. Likevel kommer meningene hennes til syne både i møte med rwanderne og overfor leseren i en kommenterende fortellestemme, som vist i tekstutdraget ovenfor. Noen ganger kommer også Sæthers holdninger til syne gjennom rwandernes kommentarer til henne. Dette er for eksempel tilfelle når det heter at ”Simon Pierre spør plutselig om jeg tror at kvinnene er engler” (114). Kommentaren tyder på at Sæther har vært en ganske frittalende kritiker av det rwandiske, hierarkiske systemet som undertrykker kvinner. Sæther er med andre ord tydelig både som karakter og som forteller. For leseren er det ikke vanskelig å vite hva Sæther mener om ulike spørsmål, selv om hun ikke gir enkle svar.

### 3.3: Polyfoni og sitatmontasje

Som forteller inntar Wera Sæther en annen posisjon enn det vi finner i mer klassiske reportasjer. Den tradisjonelle reportasjen har en stabilt tydelig fortellestemme. Sæthers stemme avbrytes i motsetning til det hele tiden av det som i 3.1 ble omtalt som sitatmontasjer. I montasjene gjengis rwandernes beretninger i monologiske passasjer som ikke forstyrres av reporterens kommentarer, betraktninger eller direkte spørsmål. Nettopp forholdet mellom på den ene siden en tydelig forteller, og på den andre siden stemmer som overdøver eller overtar for fortelleren, er det jeg vil se nærmere på her. Det er nemlig ikke alltid like lett å avgjøre hvem som fører ordet i Sæthers tekst. Sæther påpeker dette selv i intervjuet med Kari Løvaas. Løvaas betegner formen som sitatmontasjer, og Sæther svarer at ”[d]et er montasjer [...] med en tydelig eller mindre tydelig narrativ struktur, og med en mer eller mindre tydelig fortellerskikkelse” (Løvaas 25.09.04: 7). I en slik tekst blir det interessant å se på forholdet mellom de ulike stemmene.

Sæthers fortellestemme er tydelig når hun redegjør for politiske standpunkter og åpent kommenterer antipatier og sympatier. Hennes subjektivitet og stemme er også tydelig i refleksjonene rundt egne erfaringer. Det er i de såkalte sitatmontasjene at Sæthers fortellestemme blir svak, og de ulike rwandiske mennene og kvinnene overtar. I løpet av *I Naomis hus* får særlig Naomi og Naomis bror Simon Pierre, men også Naomis døtre, naboer og ulike slektninger slippe til med egne stemmer. Stemmene spilles ikke nødvendigvis ut mot en kommenterende fortellestemme. Blant annet svares det ikke på Marie Chantalles spørsmål: ”Kaster dere [i Vesten] mat og klær ut i vannet? For her sier alle at dere kaster alt

dere ikke vil ha ut i vannet med det samme dere ikke vil ha det mer” (52). Spørsmålet kan sies å romme en kritikk av den vestlige verdens fråtsing, som da også rammer Sæther. Når spørsmålet ikke besvares, tilbakevises heller ikke kritikken. Samtidig åpnes det for en dialog med leseren: Som leser ønsker man å svare på disse spørsmålene, og kanskje også å forsvare seg selv. Rwanderne stiller også Sæther spørsmål, som gjenfortelles med bruk av fri indirekte tale, som for eksempel: ”Hva synes jeg forresten om AIDS?” (34). Dette er spørsmål Sæther ikke besvarer, og som gjør at leseren tvinges med i tankeprosessen.

Resultatet av at leseren trekkes inn, og at de rwandiske stemmene tilsynelatende fristilles fra Sæthers stemme, er at teksten framstår som polyfon. Som vi allerede har sett i kapittel 1.6, knyttes begrepet polyfoni til teoretikeren Michael Bakhtin og hans arbeider med Dostojevskijs tekster, som han hevder har en fortellestruktur der de ulike karakterene ikke underordnes en forfatterideologi. Som beskrevet i 2.5 er dette tekster som med Shlomith Rimmon-Kenans terminologi kan sies å ikke ha en autoritativ forteller-fokaliserer, eller det hun også omtaler som en mer kompleks ideologisk fasett. Rimmon-Kenan bygger på Bakhtins teorier, og skriver at:

In more complex cases, the single authoritative external focalizer gives way to a plurality of ideological positions whose validity is doubtful in principle. Some of these positions may concur in part or in whole, others may be mutually opposed, the interplay among them provoking a non-unitary, ‘polyphonic’ reading of the text (Bakhtin 1973. Orig. publ. in Russian 1929). (Rimmon-Kenan 1983: 81)

Polyfone tekster tillater ulike ideologier innen en tekst. Dette er tekster som med Mary Louise Pratt kan kalles polyfone reiseskildringer (se 1.6). Men er *I Naomis hus* en polyfon tekst? Jeg vil hevde at Sæthers tekst har polyfone trekk, men at den likevel ikke er polyfon i betydningen å være uten en bestemmende tekstnorm som karakterene evalueres i forhold til. Sammenlikner man Sæthers og Seierstads tekst, er det en tydelig forskjell i hvor stor grad de ulike karakterene framstår som subjekter i sine egne fortellinger og liv. Rwanderne blir ikke objekter for Sæthers fortolkninger på samme måte som afghanerne blir det i Seierstads beretning. Den dominerende tekstnormen er mindre dominerende, men det er ikke det samme som at den ikke er der. Ulike forståelser av virkeligheten presenteres tilsynelatende uten at de underlegges en overordnet forfatterinstans. Naomi, Simon Pierre og de andre er individer med ulike viljer og ideologier som resultat av forskjellige livssituasjoner. De ulike stemmene gir oss et komplekst bilde av samfunnslivet i Rwanda, og av livet med AIDS, der Sæther i utgangspunktet ikke ønsker å sette opp seg selv som dommer. Blant annet skriver hun: ”Om kondom har jeg ikke uttalt noe, verken noe fornuftig eller noe ufornuftig, i Afrika. Men kondom kan umulig være en selvfølge for lysten ved nakenhet og sammensmeltning” (70).

Sæther har forståelse for at rwanderne, som kanskje ikke har så mange andre gleder, i hvert fall ønsker å ha sex uten beskyttelse. Men til tross for at Sæther ikke gir seg ut for alltid å vite best, er ikke dette en tekst uten forfatterautoritet. Selv om Sæther lar rwanderne føre ordet, er det hun som legger premissene for hvordan sitatene bør forstås. Til tross for at Sæther lar rwandernes ofte motsigende stemmer komme til orde, gjerne da også uten å forklare eller kommentere, er hun en tydelig tekstautoritet.

Sæther er ingen allvitende forteller, slik vi finner det hos Seierstad. Hun er likevel en forteller som vet mer enn de fleste rwandere.

De som er med [i krigen], er mange. Mange kan være med for å maskere hva det dreier seg om. Vanlige rwandere vet ikke at krigen dreier seg om annet enn sult og død. Noen tror eksil-tutsier vil komme tilbake fra tiden i eksil for å ta makten og eiendommene de hadde før 1959. Dreier det seg om en etnisk krig? Om en forgreining av hvite regjeringers behov for å være med i det vi kaller Den tredje verden? Om et allment begjær etter å eksperimentere med de nyeste formene for ildvåpen? (116)

Selv om Sæther stiller mange spørsmål, vet hun mer enn mange av karakterene i denne teksten. Det finnes et fortellenivå, eller en fortellebevissthet, som står over den vanlige rwander. Sæther ser at krigen har mange årsaksforklaringer, og hun hevder at:

Den som vil gripe noe av denne krigens mekanismer, må være villig til å tenke at også afrikanske folk har en historie. De kommer ikke nakne ut fra jungelen, men er bærere av mytiske forestillinger, sosiopolitiske institusjoner og ambivalente lojalitetsbånd fra kolonitiden. (117)

Her setter Sæther den rwandiske konflikten inn i en større ramme, som mange rwandere trolig ikke kjenner seg igjen i. For mange rwandere dreier krigen seg bare om sult og død. Dette er likevel en utilstrekkelig årsaksforklaring for Sæther, som både med uttalelsen "[v]anlige rwandere vet ikke at" og at "[man må] være villig til" (se de to foregående tekstutdragene) tydelig signaliserer at vanlige rwandere ikke har tilstrekkelig kunnskap til å forstå konflikten i eget land.

Tekstkomposisjonen synliggjør også Sæthers meninger, og de rwandiske stemmene underordnes en tekstnorm. Ulike karakterers uttalelser blir ikke nødvendigvis stående ukommentert, selv om de ikke eksplisitt kritiseres av fortellestemmen. Dette er tilfelle når Naomis uttalelse "[j]eg er lykkelig over kolonialismen", følges av nytt avsnitt og Sæthers fortellekommentar "[j]eg har møtt en mor som sier at AIDS har reddet henne" (148). Som forteller kommenterer ikke Sæther Naomi direkte, men den brå overgangen gir et signal om at fortelleren er uenig med Naomi og den AIDS-rammete moren. Ved å sette sitatene opp mot hverandre kommer fortellerens mening til syne uten eksplisitt kommentar. Det er ikke annet enn dypt tragisk at en mor er takknemlig for å få AIDS fordi det gir henne tilgang til mat. Når

denne uttalelsen settes i sammenheng med Naomis lovprising av kolonialismen, blir begge uttalelsene eksempler på at man gleder seg over noe som egentlig er en katastrofe. Det kan hevdes at Sæther hever seg over de to rwandiske kvinnene ved å bruke denne montasjeteknikken. Det gjøres i hvert fall tydelig at Naomi og den AIDS-rammete moren mangler informasjon og oversikt.

Det som også kan innvendes mot det å se *I Naomis hus* som en polyfon tekst, er at fortellestemmene, særlig til Naomi, Simon Pierre og Wera Sæther, innimellom er til forveksling like. Vokabularet og formuleringene likner hverandre, og det brukes ikke alltid anførselsverb eller tegnsetting for å tydeliggjøre hvem som er utsigelsessubjektet. Det blir derfor ofte vanskelig å avgjøre hvor den ene stemmen starter og den andre slutter. Stort sett snakker rwanderne uten å bli avbrutt, men innimellom kommer uttalelser i sitatmontasjer som det er vanskelig å tillegge andre enn Sæther. Dette er blant annet tilfellet med uttalelsen "[h]er fins det en mafia som slår ut den sicilianske (157)", som kommer midt i en sitatmontasje som tilskrives Naomi. Det kan selvfølgelig være at Naomi har kunnskap om den sicilianske mafiaen, men det er mest nærliggende å tilskrive uttalelsen Sæther og hennes referanseverden. Et annet sted uttaler Simon Pierre at "[a]frikanske menn snakker ikke mye med vestlige kvinner. Det er for vanskelig for dem. De sier at vestlige kvinner ligner brødrene sine" (114). Dette er en uttalelse som det er mest naturlig å tro kommer fra en ikke-rwandisk, utenforstående forteller. I disse tilfellene blir det vanskelig å vite hvem fortellestemmen skal tillegges.

Det er altså ting som kan innvendes mot å betrakte *I Naomis hus* som en polyfon tekst. Jeg vil likevel hevde at Sæthers reportasje i hvert fall har polyfone trekk, og at Sæther gjennom å gi de rwandiske stemmene så mye plass, evner å sette rwandernes forståelse av livet og verden i sentrum, og ikke verdens oppfatning av rwanderne.

### 3.4: Blikk i bevegelse

I tillegg til å spørre seg hvem som snakker i *I Naomis hus*, er det interessant å se på hvem som ser, og hvordan blikket brukes tematisk i Sæthers tekst. I likhet med at reportasjens fortellestemme primært må tillegges Sæther, er det også hennes blikk som styrer fortellingen fra Naomis hus. Men hvordan man forholder seg til det å se og bli sett, tematiseres på en slik måte i teksten at det blir interessant å se på blikket generelt, og ikke bare begrense diskusjonen til det blikket som må tillegges Sæther. Sæther skriver i essayet "Fotografen og menneskesynet":

Alt det vi ser før vi ser det mennesket vi ser akkurat nå, ligger antakelig avleiret, i stor grad ubevisst, i det vi kaller synet. Slik vi i liten grad kan høre, kan vi bare i liten grad se. Med se mener jeg: se det nye, det andre, det fremmede, det uventede, og derved ”bekrefte” dette nye, andre og fremmede i sin egenart. Synet er ikke nytt og nakent for hver gang. ( Sæther u.å.: 7)

Essayet handler om hvordan man bruker synssansen som fotograf, men også generelt som menneske. Det å se og bli sett blir en av hovedtematikken i *I Naomis hus*. Det handler om å bli sett som menneske, men også om ”smerten forbundet med å være ting foran andres øyne” (Sæther u.å.: 3). Det handler om Vestens blick på Rwanda, og rwandernes blick på Vesten, rwandernes blick på Sæther, og Sæthers blick på rwanderne, rwandernes blick på hverandre, rwandernes blick på seg selv og Sæthers blick på seg selv.

I essayet ”Om å reise i sør for å skrive i nord” skriver Sæther: ”Denne fryden ved å se. Å reise i sør, det er å bli sett. Omsluttet av alle slags blick. En pine? Av og til” (Sæther 2000: 4). I essayet brukes sør som et samlebegrep for blant annet India, Guatemala og Rwanda, som hun setter opp mot det hun kaller nord. Hovedforskjellen mellom sør og nord er for Sæther at sør består av et mylder av forskjeller, mens nord betegnes som ”ett og det samme, en forskjellsløs kommers” (Sæther 2000: 1). I tillegg ser man hverandre i sør, mens man i nord er fattige på blick. Det er en motsetning mellom hvordan det rwandiske blikket framstilles i *I Naomis hus* og i essayet ”Om å reise i sør for å skrive i nord”. Mens sør-blikket i essayet rommer forskjellighet, er rwandernes blick i *I Naomis hus* et blick som stort sett ikke evner å se individer og ulikheter. Blant annet står Sæthers opplevelse av å bli sett av rwanderne som utelukkende hvit og uten subjektivitet sentralt i hennes erfaring av Rwanda. ”[I]kke noe sted har jeg følt meg så hvit,” (13) hevder Sæther, som umiddelbart tildeles navnet *musungu*, som er det rwandiske ordet for hvit. Hele oppholdet prøver hun å få tilbake sitt eget navn og å bli sett som menneske og individ.

Jeg er musungu. Jeg er hvit foran deres åsyn. Det er det vanskeligste å tåle. De er seg bevisst at jeg er hvit. Jeg blir mer og mer klar over hvor hvit jeg er. En sjelden gang blir jeg sett som meg selv. Men jeg blir alltid sett som musungu, hvit. Da er jeg selve forskjellen fra dem. Hvitheten er skjellsettende. Vekten av kollektiv historie kryper innover i meg. De har sin rwandiske fellesversjon av hva musungu er. Samtidig har de forskjellige erfaringsversjoner. Jeg kan ikke vite hvem som har hvilke versjoner i blikket når jeg snor meg med kamera forbi barene og vannposten, mellom rønnene, i søla av husholdningsvann og regn. (13)

En av de få som ikke generaliserer, er Ivona. Om henne skriver Sæther: ”Ivona ser aldri på meg for å si musungu. Hun blander ikke en hvit sammen med en annen. Ivona blander ingen sammen med andre. For Ivona har alle som hun ser mer enn én gang, sitt eget navn” (15). Men Ivona er et unntak: De fleste rwanderne ser ikke det partikulære, det som skiller Sæther fra alle andre (hvite) mennesker. Sæther sees bare som hvit hud, og da som en kuriositet,



jamfør: ”Marie Chantalle med foldeskjørt står og ser tålmodig på meg. Hun bruker enhver anledning til å se rett på meg. Fra min første til min fjortende dag stiller hun seg slik for å se på de rare gjerningene mine” (32). Sæther blir her en ting som man kan stirre på uten blygsel.

Sæther får ingen bekreftelse av rwanderne på seg selv som individ.

Det henger ikke noe speil noe sted i Naomis hus. [...] Hun sier ikke at hun ønsker seg noe, og hun ser ikke i ansiktet mitt etter mitt syn på henne. Hun er kvinnen uten speil.

Når jeg tar frem det lille lommespeilet før jeg går ut på doen, så ikke naboene skal se et ansikt i ørske og et bustehode, gjør jeg noe som er fremmedartet i Naomis hus. Den gesten hører ikke til her, den er tilsneket. Jeg ser etter ansiktet mitt. Det kommer inn et eiendomspronomen eller simpelthen et subjekt fra et annet sted. Jeg går fra Naomis hus til en jeg-bevissthet som ikke hører til her. Speilhandlingen bryter med strømmen av vanlig hverdagsliv. Et ørlite sidesprang, en overskridelse, kanskje et tyveri. Jeg stjeler fra oss. (70–71)

Hun må søke sitt eget blikk for å se seg selv som individ. I denne reportasjen blir det å møte sitt eget blikk synonymt med å bekrefte egen identitet. Naomi søker verken sitt eget eller andres blikk, og ønsker heller ikke å fortelle om seg selv. Hun ønsker ingen bekreftelse av eget subjekt. Dette manglende fokuset på subjektet og en undertrykking av egne ønsker og behov, opplever Sæther som karakteristisk for den rwandiske kulturen, som da særlig rammer kvinner. Sæther spør seg: ”Hva slags syntaks har språket deres og hva er grunnordene? Har de ordet *jeg*? [...] Alt som er viktig, er ikke-jeg. Gud. Utlandet. Familien. Brødrene” (73). Hun ser at subjektstatusen generelt ikke er noe som vektlegges i den rwandiske kulturen, og hun ser behovet for å bli sett som menneske i sammenheng med de karismatiske kirkesamfunnenes suksess i Rwanda. Hverdagen og livet er hardt, og særlig kvinnene søker trøst i troen, jamfør: ”Hvordan kan kvinnen greie seg? Aldri har jeg hørt navnet Gud nevnt så mange ganger hver dag. Hun legger seg i Guds skjød [...]” (26). I kirken gies man muligheten til å bli sett av Gud. ”Her har også kvinnene ansikt og ord, her kan de si det ordet de har [...]”, skriver Sæther på side 130. Et annet sted framsettes kirken som et fristed der ”også kvinnene [kan] rope at de finnes” (133). De rwandiske kvinnene disiplineres og har ingen subjektstatus i familien, og kirkas suksess skyldes disse kvinnes behov for å bli sett og få respons på hvem de er.

Sæther blir som *musungu* legemliggjørelsen av den hvite undertrykkelsen av rwanderne. I møte med hennes hvithet blir rwandernes rasefordommer tydelige. Deres følelse av underlegenhet og manglende selvtillit framstår som viktige årsaker til problemene landet sliter med. Edward Said er, som kommentert i 1.6, opptatt av hvordan Vesten har brukt den orientalistiske diskursen til å rettferdiggjøre sin imperialisme. Orientalistene har skapt seg falske forestillinger og falsk viten om ”de andre”, og har deretter brukt dette som argument for at ”sivilisering” er nødvendig. I fortellingen fra Naomis hus er det interessant å se hvordan

koloniherrernes ideologi gjør seg gjeldende i dagens Rwanda.<sup>37</sup> Rwanderne framstilles som et folk uten tro på seg selv og sitt land, og som ser på de hvite som mer verdt enn dem selv. Simon Pierre er bevisst provoserende når han uttaler at de hvite har mer velutviklet hjerne enn afrikanerne (118), men tanken om at den hvite kulturen er den svarte overlegen, har helt tydelig et solid fotfeste i den rwandiske kulturen. Her er det snakk om det som kan kalles internalisert orientalisme, nemlig at orientalerne begynner å se seg selv med orientalistens blikk. Rwanderne ser seg selv med imperialistenes øyne når de ser på svarte som dumme, ansvarsløse, underlegne og avhengige av hjelp utenfra, jamfør: ”En av Naomis søstre sier at sivilisasjon er det samme som invasjon fra andre kulturer” (60). Sivilisering er vanligvis en betegnelse på en positiv utvikling. Her settes det et likhetstegn mellom sivilisering og utradering av rwandisk kultur, som viser at rwanderne ikke verdsetter egen kulturarv.

Sæthers tilsynelatende private kamp for å få en identitet utover hudfarge, synliggjør viktige problemstillinger knyttet til det rwandiske samfunnet. Gjennom rwandernes blikk på Sæther ser man nemlig også rwandernes blikk på hverandre. Det er et klassifiserende og begrensende blikk. Her er det mer avgjørende for det livet du skal leve om du er mann eller kvinne, svart eller hvit enn hvem du er som menneske. Det er også et blikk som ser familien som viktigere enn individet, og som holder kvinnene nede. ”Det er vi [i Vesten] som er fattige på blikk. Begynte vi å se på hverandre, ville vi antakelig bli mindre A4-formatert [...]”, skriver Sæther i ”Om å reise i sør for å skrive i nord” (Sæther 2002: 5). Spørsmålet er om ikke det rwandiske blikket som beskrives i *I Naomis hus* er like begrensende som det blikket Sæther i det essayet hevder er gjeldende i nord. Men samtidig framstilles det rwandiske blikket, som vi skal se i neste kapittel, som ambivalent. Og i ambivalensen kan kanskje forskjelligheten som framsettes som ideal i ”Om å reise i sør for å skrive i nord” sies å bli ivaretatt.

### 3.5: Det ambivalente blikket

Forholdet mellom åpenhet og tabuisering, hemmeligholdelse og fortielse formidles gjennom tematiseringen av blikket i Sæthers reportasje. Blikket synliggjør dobbelthet og ambivalens i den rwandiske kulturen, som fører til tilsynelatende uløselige motsetninger og problemer. Det å se og bli sett framstilles på den ene siden som noe positivt, på den andre siden som noe man ønsker å unngå. ”Når hun har det vondt, lindrer det henne å se meg,” (67) forteller Naomi om

---

<sup>37</sup> Rwanda ble en del av tysk Øst-Afrika i 1899, ble overtatt som koloni av Belgia i 1920 og var under belgiernes styre fram til landet fikk sin selvstendighet i 1962. (Henriksen m.fl. 1998: 646)

den AIDS-syke datteren Ivona. Et annet sted heter det om Naomis far: ”Men hjemme var det pappa som så oss. Det var han som så forskjellen på alle oss ni” (127). Å elske forbindes også med at det skjulte åpenbares, jamfør en manns uttalelse om at ”[H]vis jeg elsker og samtidig skjuler, elsker jeg ikke. Da er jeg ikke gjennomsiktig” (98). Å elske blir her synonymt med fullstendig åpenhet og det å avsløre sine hemmeligheter. I alle disse tre tilfellene knyttes det å bli sett til kjærlighet, omsorg og til det å få sin identitet bekreftet. Men andre steder i teksten knyttes det å bli sett til redselen for å bli avslørt eller å bli fravristet hemmeligheter. Utenfor familien og intimsfæren er det viktig å skjule seg, og unngå å bli sett. ”Enhver skjuler seg så lenge han kan,” forteller Naomi på side 127. Naomi karakteriserer også rwanderne som et hemmelighetsfolk (62). I likhet med blikket gis også hemmeligheter en dobbelt valør. Det rwandiske samfunnet framstilles som et samfunn med mange tabuer og hemmeligheter. I tillegg er det et samfunn der alle følger med på hva de andre foretar seg, og der skam og ære er sentrale begreper. Seksualitet og sykdom er av de tingene som bringer skam, og som derfor må holdes skjult. I en slik sammenheng blir uvedkommende blick en trussel som blant annet forhindrer folk fra å ta AIDS-test av frykt for å bli sett av naboer og andre kjentfolk, jamfør: ”Hvis hun gikk for å teste seg, ville de som alltid ser hva andre gjør, se henne. [...] Ryktesmitten er stor i hemmelighetsfolket” (76). Det å bli sett blir her noe skamfullt og kan få store og ubehagelige konsekvenser. Blikket har ikke lenger noe å gjøre med å bli sett som menneske og individ.

På samme måte som blikket tillegges en dobbelt verdi, er også det å ha hemmeligheter noe tvetydig for rwanderne. På den ene siden er det noe positivt: Det er den skjulte, hemmelige æren som er god ære (148), og ære er en plussverdi i det rwandiske samfunnet. Sæther omtaler også Ivona som sin hemmelighet (104), og her er det hemmelighetsfulle det som gir Sæther identitet, kjærlighet og tilhørighet i det rwandiske samfunnet. Samtidig knyttes også det hemmelighetsfulle til en positiv opplevelse av seksualitet. Den hemmelighetsfulle seksualiteten, som blir stående i opposisjon til AIDS og alenemødre i offentligheten, beskrives som noe vakkert og viktig. Møtet og sammensmeltingen i seksualakten som betegnes som en opplevelse av det hemmelighetsfulle. I det seksuelle møtet mellom mann og kvinne ligger det en mulighet for overskridelse, og det er denne overskridelsen som blir uforenlig med kondom, jamfør: ”Med kondom mister du følelsen av kontakt med det hemmelighetsfulle” (98). Det hemmelighetsfulle knyttes til kvinnens våhet, og da til en seksualitet som ikke reguleres av frykten for smitte. På den ene siden er altså seksualitet skamfullt og tabubelagt, men på den andre siden framstilles rwanderne som et folk

med en fantasifull seksuell tradisjon, som utøves i det skjulte. Tradisjonen beskrives av Sæther som noe opprinnelig og noe som gir rwanderne egenart.

Her fins det ikke kunst. Disse menneskene dekorerer sjelden seg selv og husene sine. Ansiktene er vakre på en alvorlig og hemmelighetsfull måte. Tilsynelatende har de et øde liv. Men det fins en fantasifull seksuell tradisjon og religiøse riter som hører natten til. Det intime og absolutt viktige er skjult for den fremmede. I det offentlige rommet merker jeg ikke noe tiltrekkende. Det eneste vakre utenom kroppene er gammelt flettverk. (122)

Den rwandiske seksuelle tradisjonen defineres her som noe før-kolonialistisk, og noe mer autentisk rwandisk. Den frodige seksualiteten settes opp mot vestlig moralisme i Sæthers kommentar om at "[f]ør i tiden hadde de mange seksuelle stillinger. Både sidelengs og bakfra. Hver stilling hadde eget navn. Så kom europeerne. Da ble misjonærstillingen den dominerende" (101). Her knyttes vestens kolonialisering til ensretting og utradering av forskjellighet. Europeernes kolonialisering førte med seg en disiplinering ikke bare av samfunnsstrukturer og kultur, men også av rwandernes seksualitet. Sæthers framstilling av rwandernes hemmelige seksuelle tradisjoner kan hevdes å være idylliserende. Beskrivelsen av rwandernes forhold til egen kropp som "kanskje [...] mindre avkuttet fra sin rot enn våre siviliserte" (69), tenderer også mot å være orientalistisk: ifølge Said framstilles Oksidenten som det rasjonelle, mens Orienten blir det irrasjonelle og sanselige (se 1.6). Det som balanserer en slik opplevelse av teksten, er at Sæther hele tiden formidler en tydelig ambivalens. Det finnes en tvetydighet som problematiserer både rwandernes seksualitet og kropp.

Også på andre felter knyttes det som skjer i hemmelighet og i det skjulte til noe opprinnelig rwandisk. Dette er handlinger som blir stående i opposisjon til en åpen europeisk-sivilisert offentlighet, jamfør: "Vi hadde hemmelige religiøse riter [...] Disse ritene ble forbudt av de hvite. Likevel blir de fremdeles utført i ly av mørket" (99). Både det fantasifulle seksuallivet og rwandernes religiøse riter utføres altså i hemmelighet, og knyttes til natten og til det som ble skjult for den hvite manns blikk. Det heter om natten at det er en annen eksistensform (53). Natten blir også en av de ambivalente størrelsene i rwandisk kultur: I den samme natten som gir frihet, nytelse og kontakt med det opprinnelig rwandiske, skjuler døden seg. Natten er ikke bare et frirom for et folk som gjennom generasjoner har blitt disiplinert av hvite koloniherrer. Nattemørket rommer også både tyver og mordere, i tillegg til at det dødelige AIDS-viruset sprer seg. Dette er et virus som truer hele det rwandiske folket. Natten bringer med andre ord ikke bare frihet og nytelse til mennesker som lever liv preget av død og vold. Natten er også dødens tilholdssted.

### 3.6: Svart, hvitt og rødt

Som kommentert i kapittel 3.1 er Wera Sæther lite villig til å utforske grensene mellom fiksjon og fakta. Hun er ikke som nyjournalistene interessert i å anvende realismens fortellegrep for å få til en sterkere leseropplevelse. Også bruk av tredjepersonsforteller i reportasjer framstår som utelukket for Sæther. Det er likevel et av Tom Wolfs fire virkemidler (se 1.2) for nyjournalistikk som anvendes i *I Naomis hus*; Sæther bruker det som kan betegnes som symbolbærende detaljer. *Farger* benyttes for å understøtte den ambivalensen som *I Naomis hus* preges av, og her settes detaljer og gjenstander i den rwandiske hverdagen sammen i avanserte fargemønstre. Gjenstander løftes fram og blir karakteriserende detaljer som skaper en sterkere forståelse av den rwandiske virkeligheten. Ved å bygge opp et betydningsfelt av farger knyttet både til konkrete gjenstander og abstrakte størrelser, bruker Sæther det Tom Wolfe kaller karakteriserende, symbolbærende detaljer (se 1.2).

Det er særlig fargene svart, hvitt og rødt som preger Sæthers reportasje, og alle fargene får en dobbelt betydning. Den tradisjonelle bruken av fargesymbolikken kommenteres, til dels ganske syrlig, gjennom Sæthers måte å nærme seg fargene på. Man får nye betydningslag, og et nytt forhold til gamle fargekoder. Svart og hvitt er et tradisjonelt motsetningspar som har vært mye brukt i litteraturen. I tillegg til å være en konkret beskrivelse av svart og hvit hud og natt og dag, får fargene i Sæthers tekst en symbolsk betydning. Tradisjonelt er hvitt det godes farge, som assosieres med Gud, uskyld, lys og liv. Svart knyttes derimot til døden, djevelen, ondskap, begjær og mørkets gjerninger.

In both Greek and Latin there were several terms for "black" or "dark" with the subtle differences among them, but their symbolic associations were similar and almost always negative. The color does not occur frequently in the Bible, but when it does [...] it is also negative. (Ferber 2001: 28)

Slik beskrives den symbolske betydningen av svart i et symbolleksikon. Her kommenteres det også at svart ofte rett og slett betyr ond eller dårlig, samt at svart er den skyldiges farge, i motsetning til det uskyldsrene hvite. Slår man opp på *lys og mørke* i samme bok, står det der at "[l]ight is traditionally linked with goodness, life, knowledge, truth, fame, and hope, darkness with evil, death, ignorance, falsehood, oblivion, and despair" (Ferber 2001: 112). Forholdet mellom svart og hvitt er ikke så enkelt og avklart i Sæthers tekst som i symbolleksikonet. Det svarte er ikke så udelt ondt, og det hvite ikke så udelt godt. Både det uskyldsrene hvite og det onde mørket problematiseres. Natten er ikke bare stedet for onde gjerninger, mordere og tyver, det er også stedet "der de [rwanderne] kan utfolde sitt eget, uforstyrret av makten" (125). I en kultur der de hvite gjennom kolonialismen har disiplinert

den svarte befolkningen, blir natten frisonen der de svarte bestemmer over seg selv og sin kropp. Mørket fylles av nytelse, kjærlighet, varme og frihet. Det blir også der det opprinnelig rwandiske får komme til uttrykk. I mørket er man nærmere en sannhet, da i betydningen avdekket, ikke skjult, enn det man er i den gjennomkontrollerte offentligheten.

Den hvite fargen framstilles også mer som en falsk forestilling av noe godt, eller et håp, enn som noe reelt bra.

Her insisterer de på at Europa er et rikt, allmektig og sivilisert sted. De vil nødig tenke på europeiske kriger. Alle behøver at noe er *yera*, hvitt. Det må finnes noe som ikke er ødelagt og ikke medfører ødeleggelse. Noen rwandere innser at de hvite kan ha medført ødeleggelse i Rwanda. Men Rwanda er et sted uten betydning, sier de. (112)

Det hvite er her noe usant, en vakker løgn, men også en løgn som opprettholder status quo. Så lenge rwanderne fortsetter å se det hvite som noe som er hevet over rwanderne, og som del av en annen sfære, får man ikke til en utvikling i Rwanda.

Det lyset som i symboltradisjonen har stått for det gode og som det som gjør sannhet synlig, framstilles som blendende og som en fornektelse av virkeligheten i Sæthers tekst. Det er kirken som bringer lyset, men ifølge en av Sæthers informanter, fører Guds lys til at kirkens menn ikke ser klart. ”Av ren og skjær tro greier de [Den katolske kirke] å nekte for at HIV og AIDS fins blant katolikker. De greier å vente på Jesu gjenkomst, de greier å se jomfru Maria i solen. Men alle kan jo se hva som helst bare de stirrer lenge nok inn i solskiven,” (99) hevder en AIDS-smittet mann. Guds blendende lys gir altså ikke større innsikt, det forhindrer at man ser verden. At kirken knyttes til lyset, kan sies å være en klassisk bruk av fargen, men lyset er ikke varmt og kjærlighetsfylt som nattemørket, det er derimot kaldt lys som settes i kontrast til varme, svarte kropp, jamfør: ”Naomi og jeg sitter i pinsekirken sammen med et par tusen andre svette en tidlig søndag morgen, under to vifter, med iskaldt lysrørlys innlagt i blikktaket” (129). Sæther bruker gjennom hele teksten lyset som noe uvennlig, påtrengende (133) og disiplinerende. Måten lyset brukes på, problematiserer kirkens rolle i Rwanda. Sæther signaliserer både gjennom kommentarer og gjennom fargebruken at kirken pasifiserer rwanderne. Det er de store samfunnsproblemene som fører til at rwanderne søker Gud, men Sæther gir uttrykk for at rwanderne heller burde fokusere på et her og nå enn på en blendende evighet.

Det hvite knyttes også til rwandiske religiøse riter gjennom kommentaren ”[o]gså før de hvite kom til Rwanda kalket de [rwanderne] seg hvite i ansiktet når de utførte hellige riter” (129). De rwandiske tradisjonene framstilles på ingen måte som noe udelt positivt i Sæthers tekst, selv om også den hvite ”siviliseringen” kritiseres. De rwandiske kvinnene hadde få

rettigheter og var underlagt mannen, også før de hvite kom til landet. Lyset blir dermed et symbol for det som undertrykker og disiplinerer, enten det er kirken eller de rwandiske tradisjoner. Og lyset kaster skygge: Som en følge av kirken og tradisjonene lever menneskene i Rwanda i det som omtales som en skyggeeksistens. Sæther skriver at "[e]nhver ser ut til å tåle sine dager i skyggen av føydalsystemet, kolonimakten, kolonikirken, tørken, krigen, devalueringen, anarkiet, familien, AIDS, og kvinnen tåler dager og netter under mannen" (131). Rwanderne lever hele liv i skyggen. Også AIDS beskrives som et skyggefenomen, jamfør "[m]en hun vet at de [mennene] driver omkring i skyggen fra tradisjonene og krigen. AIDS har flyttet inn i den skyggen" (72). Skyggen kan sies å være en del av mørket, men samtidig forårsakes det av lys. Rwanderne trenger kunnskap og opplysning som ikke kommer fra iskalde kirkelysrør eller fra hierarkiske tradisjoner som ikke har plass til individer.

Rødt er den siste fargen i Sæthers fargesymbolikk. "Red in literature is the color of fire, gold and roses; it is the color of faces when they show embarrassment, anger or the flush of health or passion," heter det i *A dictionary of literary symbols* (Ferber 2001: 169). Rødfargen knyttes altså til følelser, både skamfølelse, sinne og begjær. Dette kan sies å være de følelsene som i størst grad preger det rwandiske samfunnet, slik Sæther framstiller det. Skamfølelse og æreskodeks forhindrer kvinnene i å snakke åpent om seksualitet, og dermed forhindres de også i å ta grep og ansvar i forhold til AIDS-smitten. Den generelle aggresjonen og volden som preger det rwandiske samfunnet knyttes til en grunnleggende misnøye og frustrasjon, og kanskje også til en mindreverdighetsfølelse. I tillegg har man begjæret etter kropp og sex, en annen tilværelse og et bedre liv. Samtidig blir rødt i denne teksten selvstendighetens, kjærlighetens og faresignalet farge. Sæther etablerer altså nok et ambivalent fargesymbol.

Som en sterk og positiv energi, representerer det røde selvstendighet, subjektivitet, fortellekraft og håp. Det er Røde kors som har sendt Sæther (jamfør forord), og som i utgangspunktet har gjort det mulig å skrive en tekst fra Rwanda. Det første i teksten som beskrives som rødt, eiendommelig rødt, er Naomis hus (11). Fargen på huset gjentas flere ganger. Hovedarenaen for alle samtaler og samvær er altså et rødt hus. Inne i huset er det i tillegg en rød stol og en rød sofa (21), og det er i disse møblene folk stort sett slår seg ned når de forteller Sæther om sine liv. Dette er møbler Naomi har kjøpt for egne penger og som hun hadde i huset der hun bodde tidligere. Sofaen og stolen er minner fra en annen tid, fra før Naomi ble AIDS-syk etter blodoverføring, og ble kastet ut hjemmefra av ektemannen. Her knyttes rødfargen til Naomis selvstendighet, som huseier og som en kvinne med nok penger til selv å bestemme hvilke møbler hun vil ha. I tillegg blir de røde møblene symboler på Naomis sjelelige styrke: hun hadde vilje nok til å få hentet møblene etter at hun ble tvunget til

å flytte, jamfør uttalelsen: ”Først lenge etterpå [etter at hun ble kastet ut] fikk jeg den røde sofaen og stolene, som jeg selv hadde kjøpt, ut av huset hans” (136). Stolene og sofaen blir på den måten både et bindeledd til fortiden, og eksempler på Naomis viljestyrke.

Sæthers subjektivitet og behov for å se seg selv som et *jeg* kommer til syne i hennes omgang med røde gjenstander.

Den eneste stunden jeg er alene i et rom, er om kvelden i ti minutter når jeg vasker meg. Den røde balja er fylt med kaldt vann. Jeg nyter de ti minuttene. [...] Det hender jeg stjeler ti minutter til. Da setter jeg meg i den røde sofaen og skriver med ensomhet på alle kanter, en rar og uhørt ensomhet i skinnet fra parafinlampen der ingen kan høre meg. (92)

Det røde knyttes både til balja, der Sæther kan vaske seg, og til den røde sofaen, der hun kan skrive uten å bli avbrutt. Gjennom den felles røde fargen knyttes kropp og skrift sammen, og det skapes et eget, subjektivt rom som tilhører skriveren og kroppen Wera Sæther.<sup>38</sup> Den røde sofaen er både sted for samtale og for Sæthers ensomme nedtegnelser, og på den måten etableres en forbindelse mellom de muntlige og de skriftelige fortellingene. Samtidig finner vi det røde igjen som fargen på Sæthers blyant av merket Crayon Croix Rouge, og i den rwandiske legenden om Ryangombe. Denne legenden om ”jegeren som ble spiddet på en bøffels horn og kastet opp i et tre med røde blomster” (116), knytter det røde til en rwandisk, muntlig tradisjon som har blitt holdt skjult for de hvite, og en rwandisk gudsforestilling, jamfør: ”Mange mener at Jesus er den hvite manns gud mens rwandernes gud er Ryangombe” (116). Her knyttes det røde til noe selvstendig rwandisk, og settes i opposisjon til hvite prester og hvit kristentro. Samtidig er dette en legende det er naturlig å tillegge en erotisk dimensjon. Som vi så tidligere i kapittel 3.5, framstiller Sæther den seksuelle tradisjonen som en viktig del av den selvstendige rwandiske kulturarven. Gjennom legendene representerer det røde en selvstendig rwandisk kraft. Ryangombe er en sterk kvinneskikkelse, og legenden er en del av en fortelletradisjon som har blitt holdt i hevd av rwandiske kvinner. Det røde knyttes dermed til kvinnelig subjektivitet formidlet gjennom henholdsvis muntlige (rwandernes) og skriftlige (Sæthers) fortellinger.

Sæthers skrift knyttes tett opp til den røde fargen, men også til røde fugler. ”En rød fugl lander i sølepytten, en ung mann står ved nabohuset og grer seg. Ivona sitter bøyd over meg, leser navnet sitt i notatboken, leker med håret mitt, sier at blyanten, Crayon Croix Rouge, snart er oppbrukt,” (112) heter det et sted. Et annet sted står det at ”[s]tore stemmer skjærer i

---

<sup>38</sup> ”Alt jeg da skriver, er filtrert gjennom min egen kroppslige bevissthet,” skriver Sæther i artikkelen ”Om å reise i sør for å skrive i nord” (2000: 7). Kroppen og erfaringene som nedfelles i kroppen er for Sæther utgangspunktet for skriveprosessen.



grålysningen. Fuglene er langt mindre og rødere enn i Europa. Mitt eget indre rom har skrumpet inn. Jeg sier Europa og kan ikke føle det. Nedtegnelsene skjer i en hverdag som bare er her” (165). I begge disse tekstutdragene knyttes fuglen både til fargen rød, og til Sæthers skriving. Fuglene får dermed en forbindelse til selvstendighet og til Sæthers individuelle skrivestemme. ”Kanskje kommer fuglene tilbake,” skriver Sæther i essayet ”Sine egne”(Sæther 1999b: 5). Fuglene knyttes både i *I Naomis hus* og i *Ordet som er* til håpet om en annen og bedre framtid for Rwanda. Sæthers syn på fuglene blir imidlertid stående i opposisjon til kirkens tanke om at rwanderne er lik fugler som ikke behøver å anstrenge seg for å ta vare på seg selv fordi Gud skal gi dem ”det de behøver, de skal føde og føde og de vil alltid få alt de behøver” (141-142). I *I Naomis hus* er det skriften og fortellingene som gjøres til fugler og til sendebud mellom menneskene. De røde fuglene og den røde skriften blir det skjøre håpet om en bedre framtid. Når Sæther blir med Naomi i kirken, og militære rundt henne holder i Bibelen, skriver hun at

[s]å begynner bønnemummelet fra alle kanter i utkanten av kroppen min, den som har vært min til nå, bønnemummelet siger innpå, jeg holder fastere enn før i notaboken, vet ikke om det dreier seg om tunger eller kinyarwanda, alle holder seg om hodet, jeg holder bare om notaboken. (130)

Her gjøres notatblokken til Sæthers holdepunkt og vern i en situasjon der hun nesten overmannes av den påtrengende kristendommen rundt henne. Sæthers faste grep rundt notatboka blir en kommentar til den religiøse oppvåkningen som preger det rwandiske samfunnet. Hun er i ferd med å miste sin selvstendighet. Sæther signaliserer at det er ikke bibelen disse menneskene trenger. De trenger sine egne kropper, og de trenger å lytte til hverandres stemmer.

Rødfargen er som alle de andre fargene tvetydig, og blir i tillegg til å være selvstendighetens, motstandens og seksualitetens farge, også fargen til mer destruktive krefter i det rwandiske samfunnet. Fargen knyttes til den rwandiske krigen ved at krigssonen kalles den røde sonen (117). Rødfargen forbindes også med AIDS-smitte, til faren for å rammes av sykdommen, til hvordan det er å leve med usikkerheten om at man kanskje er smittet, og til hvordan det er å leve med sykdommen når den er konstatert. Om et utested som også fungerer som bordell, og der sjansen for å bli smittet er stor, fortelles det at ”[d]er inne er det hett. Musikk, gule og røde lys” (136). Her blir det røde lyset å regne som et vanlig fare- eller stopp-signal. Flere av dem som forteller om sine liv som AIDS-rammete, gjør det fra enten den røde sofaen eller den røde stolen. ”Med det samme han har satt seg i den røde stolen, begynner han å fortelle.” (67) Som fargen på pillene til Ivona (27) knyttes rødfargen også til

konsekvensene av sykdommen. Dette dobbelte røde kan sies å vise fram dobbeltheten i AIDS-problematikken. ”Det har med følelsen av tid å gjøre. Du forsaker nå for å vare lenge, du forsaker for at de andre skal vare. Eller du nekter å forsake,” (70) skriver Sæther. Det er dette dilemmaet Sæther viser fram ved å la rødt både være skammens og nytelsens farge.

Fargene i Sæthers reportasje underbygger altså den ambivalensens tematikk som *I Naomis hus* preges av. Fargene tydeliggjør ikke forklaringsmodeller, eller relevante fortolkninger. De viser derimot fram kompleksiteten og de sammenfiltrete problemstillingene i det rwandiske samfunnet. Det finnes ingen enkle løsninger, og uansett hvilken tråd du velger å dra i, så vil du ganske snart komme til en knute.

### 3.7: Fortellinger og døden

”Hørte du granaten klokken 2.34? Spurte Olivier på tolv meg i 1992. Han visste for lengst at eksistensen var prekær. [...] Malaria, aids, granater, drap. Du kan ikke regne med at du kan gjøre i morgen det du gjerne vil gjøre i morgen” (Sæther 1999: 6). Dette skriver Sæther i et essay om forholdet mellom liv og død i Rwanda. De store massakrene skjedde etter at Sæther skrev *I Naomis hus*, men allerede i 1993 er døden en kontinuerlig, daglig trussel i Rwanda. Hvilke overlevelsesstrategier har mennesker som vet at døden kan ramme dem eller deres nærmeste hvert øyeblikk? Hvordan forholder de seg til det, og hvordan prøver de å overskride døden? ”Å dø barnløs er den virkelige døden. [...] Ingenting ville kunne vokse, og ingen ville fortelle om den døde i slektledd etter slektledd. [...] Den virkelige døden er at ingen forteller om deg,” står det på side 18. Her vises rwandernes viktigste overlevelsesstrategi: De får mange barn for å leve videre i deres fortellinger. Barn er altså av avgjørende betydning, men *fortellinger* gis også en viktig funksjon i det rwandiske samfunnet. Det å få fortalt sin historie, å bli hørt av verden utenfor, er da også en viktig motivasjon for mange av dem som forteller Sæther om sine liv. De ønsker å leve videre gjennom Sæthers fortellinger.

Torunn Borge hevder at Wera Sæther har ”den engasjerte reporterens ukuelighet, viljen til medlevelse og understrekingen av den historiske hukommelsens nødvendighet” (Borge 1999: 13). Det går tydelig fram av Sæthers skriveprosjekt at hun ønsker nettopp å dokumentere sin samtid, og å gi stemme og historie til mennesker som ellers ville levd og dødd uten at noen hadde visst om deres eksistens. Hennes fortellinger er både et dokumenterings- og et erindringsprosjekt. Hun vil vise verden det verden ikke vil se, og konfrontere Vesten med stemmer og ansikter vi prøver å unngå. ”Jeg innførte uttrykket Å SKRIVE ER Å LAGE LEVNINGER,” skriver Sæther i essayet ”Den uhørte ytringen”, som forteller om Sæthers skrivekurs med overlevende rwandere etter folkemordet i 1994 (Sæther

1999a: 10). Hun viser der fram tanken om skrift som erindring og som en fastholdelse av fortid. De døde huskes gjennom skrift. Fortellinger blir hukommelse og overskridelse av døden. I et slikt perspektiv blir rwandernes motivasjon for å snakke, og Sæthers motivasjon for å fotografere og skrive, ikke bare å formidle en tilstandsrapport fra Rwanda. Det blir også å forstå som et forsøk på å overskride døden. Sæther vil ikke at rwanderne skal dø uten at noen får vite om dem.

Fortellingene spiller en viktig rolle i Sæthers reportasje. *I Naomis hus* betegnes i undertittelen som en fortelling om mer enn AIDS. Sæther tematiserer sin egen skriving, sin egen notatbok og blyant. Hun tematiserer rwandernes fortellinger, *som fortellinger*. ”Hun har sluppet meg inn i innhegningen og fortellingen sin,” sier Sæther om Naomi på side 73. Leseren minnes hele tiden på at dette ikke er en objektivt framstilt ”virkelighet”, det er Sæthers fortelling fra Rwanda. Dette legger også føringer på den følelsen av sannhet som teksten formidler. Sannheten er ikke her gitt én gang for alle. Den blir, som spillet mellom de rwandiske stemmene, en dialogisk størrelse. I følge Bakhtin er dét resultatet av en polyfon tekst: ”Gjennom dialogen oppnås sannheten kontinuerlig, men er alltid midlertidig. Ingen sannhet er endelig, sannheten blir til i kontinuerlig dialog mellom mennesker,” skriver Audun Johannes Mørch i forordet til *Latter og dialog* (Bakhtin 2003: 28). Sannheten er altså noe som oppstår og forgår, og Sæther ønsker å vise leseren nettopp dette når hun er så tydelig på at dette bare er en av mange mulige fortellinger fra Rwanda.

To fortelletradisjoner møtes i *I Naomis hus*. Den muntlige, rwandiske tradisjonen møter en vestlig, skriftlig tradisjon. Mens Naomi blir representant for den rwandiske tradisjonen, blir Sæther representant for den vestlige. Slektskapet mellom de to kvinnene poengteres to ganger, da Sæther to steder presenterer seg som Naomis kusine fra landet (14 og 21). Vi har sett at Sæthers personlighet og fortellestemme legger premissene for *I Naomis hus*. Likevel omtaler Sæther seg selv som skriversken (27), og det settes opp mot de fortellende rwanderne, særlig Naomi. Sæther blir tildelt, og tildeler seg selv, en observerende og passiv rolle:

I Naomis hus utfører skriversken et arbeid. Ellers er hun opphevet. Som følelsestilstand opphevet. Spiser, sover, fotografere. Skriver mens de forteller og mens hun betrakter. Ingen spør hva hun gjør når hun ikke er her. Ingen prøver å røske en eneste hemmelighet fra henne. Ingen spør om noe i Naomis hus, ikke om annet enn hva de spiser og hva slags språk de snakker i Israels land. (71)

Naomi framstilles som en som er opptatt av å fortelle, og hun bruker Sæther som formidler. ”Naomi [...] forteller om det som var og det som er og det som kan komme, så lenge musklene i munn og panne greier å være med på å fortelle,” heter det på side 72. Naomi

mener Sæther heller bør skrive Yvonne enn Ivona for å gjøre reportasjen lettere tilgjengelig for de norske leserne (77). Hun spør dessuten Sæther om hun tror nordmenn kommer til å forstå rwanderne (86), og viser dermed en bevissthet i forhold til mottakeren. Naomi vil at Sæther skal nå fram med det som fortelles fra Rwanda, at historiene skal gjøres så tilgjengelige som mulig. Det er den *kollektive historien* Naomi er opptatt av å få fram. Sin egen historie er hun mer forsiktig med. Det er ikke enkeltindividene som er det sentrale i Naomis fortellinger. Naomi forteller om Rwanda, om myter, religion, familiestrukturer og en fortelletradisjon som er i ferd med å dø, fordi rwanderne er ”så sultne at vi ikke forteller lenger” (86). Mangelen på fortellinger framstilles som symptomatisk for et land i krise, og Naomi forteller til Sæther fordi hun håper at det skal kunne hjelpe et Rwanda på randen av krig og sammenbrudd. Det er gjennom Naomi og de andre rwandernes fortellinger at Sæther får øye på den hemmelige rwandiske kulturen som ikke umiddelbart er tilgjengelig for fremmede:

Det fantes en gang en muntlig legenderikdom. Rundt ildstedet fortalte de gamle hvordan kollene, Kivusjøen og kongene ble til. Skriftspråket ble innført av de belgiske og franske prestene.

Det er fordi de fremdeles forteller at jeg kan se noe annet enn gjentakelsene av det anonyme. Hvis jeg ikke hadde hørt så mye, ville jeg ha vært henvist til den visuelle ødsligheten. Etter alt det de har fortalt, kan jeg ane konturene av en annen hemmelighet. Alt de sier har karakter av betrouelse. De risikerer noe ved å si det, og de som forteller og jeg som lytter, blir bundet sammen. (122)

I dette tekstutdraget settes den muntlige fortelletradisjonen opp mot vestens skriftspråk, der den muntlige fortelletradisjonen er i ferd med å utradere og dø. Paradokset er at det er Sæthers skrift som gjør at disse fortellingene overlever. Den vestlige kulturen, som kan sies å ha hovedansvaret for at disse fortellingene dør, er også den kulturen som gjør det mulig å bevare dem. De muntlige fortellingene fastholdes i skriften.

Det er gjennom rwandernes fortellinger Sæther får kjennskap til en annen virkelighet. I rwandernes hemmelighetskultur blir legendene og fortellingene nøkkelen til rwandernes private rom. Offentligheten preges av hemmeligholdelse og fasade og en stadig repetisjon av ”det anonyme”. Naomis og Sæthers forskjellighet som fortellere tydeliggjøres i hvilke fortellinger de er opptatt av: Mens Naomi har fokus på de kollektive historiene, er Sæther ute etter de individuelle historiene som bryter med gjentakelsene og de offisielle beretningene om Rwanda. Dette finner hun blant annet hos en kvinne som uttaler at ”[i] dette landet fins hun ikke, for hun er tutsi og har en spesiell historie” (119). Her framstilles den rwandiske offentlighet som en offentlighet der de individuelle stemmene ikke får slippe til.

### 3.8: Fotografier og overskridelse

”Antakelig er kameraet mitt viktigste skriveredskap mens jeg reiser. Å gå inn i mitt eget blikk, og inn i et landskap av blikk,” skriver Sæther om sin egen gjerning som fotograf (Sæther 2000: 7). Sæthers reportasjebilder er også en del av blikk-tematikken i *I Naomis hus*, og visualiserer og konkretiserer Sæthers blikk på rwanderne. Sæthers fotografier blir også en viktig del av lesningen av *I Naomis hus*. Fotografiene følger den linjen Sæther har valgt for teksten: Det er portrettene av enkeltindivider som tildeles plass i boka. Stemmene får kropper og ansikter. *I Naomis hus* finnes det få tradisjonelle reportasjebilder av mennesker i aktivitet. I likhet med at Sæther som forfatter fokuserer på samtaler og stemmer, fokuserer Sæther som fotograf på ansikter, enkeltindivider, subjekter.

Sæther er en bevisst virkelighetsformidler, også som fotograf. Som vi allerede har sett i kapittel 3.1, er hun opptatt av å gi Vesten mindre uhyrlige og mer menneskelige bilder av Rwanda. Hun ønsker å skape en motvekt til nyhetsjournalistenes Rwanda-bilder av skamferte lik og voldshandlinger (se 3.1). Susan Sontag skriver i sin bok *On photography*:

To suffer is one thing; another thing is living with the photographed images of suffering, which does not necessarily strengthen conscience and the ability to be compassionate. It can also corrupt them. Once one has seen such images, one has started down the road of seeing more – and more. Images transfix. Images anesthetize. [...] After repeated exposure to images it also becomes less real. (Sontag 1990: 20)

Den tabloide journalistikken masseproduserer bilder av lidelse, det slutter å provosere og samvittigheten lammes, hevder Sontag. Sæther ønsker at bilder skal være noe annet enn gjentakelse av lidelse. Hun hevder at de mange forhåndsforestillingene vi har om mennesker i Sør, blant annet forårsaket av tabloid journalistikk, gjør at vi ikke klarer å se med friske øyne. Den lammende vanens bilde har fått treffe netthinnen for mange ganger. Fotografens oppgave blir da å overraske, og å komme ”som barnet i eventyret og vise noe helt annet” (Sæther u.å.: 7). ”Noe helt annet” blir i tilfellet med Rwanda å vise hverdagsliv og mennesker som lever. Sæther skriver om sine egne Rwanda-bilder i samme essay:

Rwanderne var ikke bare mordere og myrdede. De fleste hadde overlevd og skulle leve videre med redslene og sin egen erindring. I tillegg skulle de leve videre med Vestens bilde av Rwanda. Jeg ville lage bilder av rwandere som insisterte på å leve. Som kokte mat, holdt barn, snakket. (Sæther u.å.: 10)

Bildene i *I Naomis hus* viser sterke, vakre individer. Det er både alvorlige, smilende og triste ansikter, men det er ingen bilder av mennesker som ser ut som overgripere eller voldsmenn. Det er den rwandiske lokalbefolkning, primært barn og kvinner, Sæther har konsentrert seg om. Det finnes situasjonsbilder, men det er portrettene som dominerer og som gjør sterkest

inntrykk. Intense, konfronterende blikk og åpne smil tvinger deg som leser/betrakter til å komme disse menneskene i møte og la deg berøre. Det kan innvendes at fotografiene i *I Naomis hus* tenderer mot å være estetiserende. Sæthers bilder får en til å tenke at Rwanda må være befolket av bare sjeldent vakre mennesker. Det er kanskje ikke en "sann" framstilling av Rwanda. Fotografiene oppleves imidlertid som resultat av et bevisst standpunkt, et standpunkt Sæther ikke prøver å skjule. Hun bruker bildene til å vise fram det vakre, og ønsker ikke å ta bilder som dokumenterer sykdom og død, men liv, glede og hverdag.

Hun [fotografen] er med i bildet hun lager. Det vil alltid finnes spor, eller avtrykk, av hennes blikk i bildet. [...] Bildet avslører fotografens fokus, perspektiv, emosjon, ja, hennes syn. Man kan antakelig si at bildene forteller om fotografens posisjon i verden og om hva hun tillegger betydning. (Sæther u.å.: 5)

Sæther er her eksplisitt i forhold til at hun ikke bare som forteller, men også som fotograf ønsker å ta stilling og vise fram sin subjektivitet, fordi det uansett er umulig å være en nøytral observerer.

What is written about a person or an event is frankly an interpretation, as are handmade visual statements, like paintings and drawings. Photographed images do not seem to be statements about the world so much as pieces of it, miniatures of reality that anyone can make or acquire. (Sontag 1990: 4)

Susan Sontag er opptatt av fotografiets stilling som sannhetsvitne, og hevder at selv om fotografiet kan gjelde som bevis på at en gitt hendelse faktisk har funnet sted, er det likevel slik at "the work that photographers do is no generic exception to the usually shady commerce between art and truth" (Sontag 1990: 6). For Sontag er fotografi en fortolkning av en virkelighet, og et spørsmål om å formidle en versjon av en hendelse. Fotografi er for henne en tolkning, og ikke en objektiv framstilling. Her er hun på linje med de holdningene som presenteres av Wera Sæther i essayet "Fotografen og menneskesynet".

Både Sæther og Sontag er opptatt av fotografiene som noe som fastholder fortiden. Sæther skriver at "[f]otografen arbeider i bevegelsen, foranderligheten og flyktigheten. [...] Et fotografi er alltid av noe som har vært. Derfor sier noen, som filosofen [sic.] Roland Barthes, at fotografen alltid arbeider i skyggen av døden" (Sæther u.å.: 4-5). Sontag kommenterer den samme tanken på denne måten:

All photographs are *memento mori*. To take a photograph is to participate in another person's (or thing's) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time's relentless melt. (Sontag 1990: 15)

Fotografiet bærer altså i seg det samme som fortellingene: De kan fortelle om mennesker etter at de er døde. Mennesker kan leve videre etter sin død gjennom bildene som ble tatt av dem.

Dette er tanker som også rwanderne forholder seg til på forskjellige måter. Ikke alle ønsker at bilder skal overleve dem selv. Særlig Naomis mor er skeptisk:

[S]like gjenstander som jeg bærer på hver side av kroppen [fotografiapparater], er for henne en fare. Hun vil ikke leve når hun er død. Det skal ikke ligge noe bilde igjen på bordet etter henne når hun selv ligger i jorda. (71)

Gamlemor vil ikke at noe skal være igjen når hun selv er borte. Hun er bevisst på at fotografiet kan sies å overskride døden og ønsker derfor ikke å bli tatt bilde av. Akkurat det diametralt motsatte er tilfelle for barna i flyktningeleiren, som det er bilde av på side 107. Barna som er i ferd med å dø i flyktningeleiren ”løper mot kameraet og holder seg nesten hele tiden innenfor nærgrensen. Det de vil er å se og bli sett”(118). Et annet sted beskrives barnas dans foran kameraet som en dødsdans: ”De danser. Virvler opp støv. Jeg beskytter kameraet i et tøyestykke. De danser høgende, vilt og vanvittig. Kinnbeina ligger skarpe på hver side av neseborene. De kommer med støvet nærmere og nærmere. Jeg holder meg i kameraet og bruker det for ikke å falle” (173). Dødsdansen er overveldende, og Sæther søker støtte i kameraet. I essayet ”Fotografen og menneskesynet” skriver hun at den dagen hun tok bildene av de dansende døende barna, lærte hun noe nytt, nemlig ”[h]vor forferdelig det er å dø umerkelig. Noen må se det. Det er da fotografen kan begynne å tro på verdien av et bilde” (Sæther u.å.: 9). Fotografiene får altså for Sæther en overskridende evne som kan gjøre døden litt lettere å bære for de døende. Noen får vite det, og fotografen får en viktig rolle i nettopp det å vise verden at disse menneskene finnes.

I siste instans kommer Sontag fram til en annen konklusjon enn Sæther. Sontag hevder nemlig at

the camera's rendering of reality must always hide more than it discloses. [...] Only that which narrates can make us understand.

The limit of photographic knowledge of the world is that, while it can goad conscience, never be ethical or political knowledge. (Sontag 1990: 23-24)

Sontag mener at et fotografi alene ikke kan gi kunnskap om verden, men at dette er forbeholdt fortellingene. Dette er et standpunkt Sæther er uenig i. Hun ser bilde og tekst som to ulike, men like sterke kunstneriske og journalistiske uttrykk.

### 3.9: Anti-tabloid polyfoni

*I Naomis hus* handler om en familie i Rwanda, en kultur i krise, seksualitet, sensualitet og kropp i et land rammet av AIDS. I motsetning til Seierstads helt klare hovedfokus på kvinnepolitiske spørsmål, må Sæther reportasje sees som mer kompleks. Teksten er ikke bare en kritikk av rwandiske menns behandling av rwandiske kvinner og hvordan menn med

lemfeldig omgang med kondom og kvinner fører til spredning av AIDS og ulykke i det rwandiske samfunnet. Det er også en kritikk av vestlige medier, og hvordan Vesten ser på Rwanda og Afrika generelt. Videre er Sæthers tekst en problematisering av hvordan kolonialismen fremdeles preger vår samtid. Det er i tillegg også en kritikk av den pågående vestlige misjoneringen i Afrika, og av hvordan de karismatiske samfunnene fører til en spredning av AIDS, og medvirker til en utradering av den rwandiske kulturen.

Wera Sæther har skrevet en tekst i opposisjon til den tabloide hverdagsjournalistikken, og hun har valgt en utradisjonell form. *I Naomis hus* består i all hovedsak av sitatmontasjer, og stiller seg både formelt og innholdsmessig i opposisjon til den tradisjonelle reise- og reportasje-tradisjonen. Wera Sæther er en bevisst vestlig reisende. Hun ønsker å skrive reportasjer som gir et annet inntrykk av Rwanda og Afrika enn det man vanligvis finner i media. Det skal ikke være bare vold og død, men mennesker som snakker, lever og elsker. Teksten er dialogisk på en måte som er uvanlig i reportasjesjangeren. Selv om opplevelsene filtreres og organiseres av et tydelig subjekt med en klar oppfatning av verden, slipper informantene til med sine tanker og holdninger uten at de nødvendigvis blir sagt imot.

*I Naomis hus* kan leses på flere måter, og har flere fortolkingslag. Det gis ingen enkle svar eller løsninger, og leseren må selv være med å forme en mening. Likevel oppleves Sæther som en tydelig reporter, som styrer fortellingen fra Rwanda med sitt blikk, sin subjektivitet og sitt temperament. I deler av boka er hun mindre tydelig enn det som er vanlig i reportasjer. De rwandiske stemmene slippes til i sitatmontasjer, noe som gir teksten et polyfont preg. Likevel er det ikke grunnlag for å hevde at *I Naomis hus* er en polyfon tekst der stemmene ikke underlegges en forfatterautoritet. Sæther bruker nemlig flere grep for å strukturere stemmene og fortolkningene.

Sæther er ikke bare reporter, hun er også skjønnlitterær forfatter. Dette vises tydelig gjennom en bevisst bruk av språk, komposisjon og litterære virkemidler. Det som særlig er interessant i forhold til denne reportasjen, er måten Sæther bruker farger for å bygge opp under framstillingen av ambivalensen og tvetydigheten som preger det rwandiske samfunnet. Dette kan sies å bli bokas hovedtematikk. Hvordan skal rwanderne klare å rive seg løs fra en hierarkisk, kvinnefiendtlig kulturtradisjon? Hvordan skal de frigjøre seg fra kolonialismens arv, nemlig det internaliserte orientalistiske blikket på seg selv? Hvordan skal de få selvtilitt og kunnskap nok til å få landet sitt på beina og ta det nødvendige ansvaret? Gjennom fargene vises nyanser og muligheter. Menneskene tydeliggjøres som individer med viljer, og individer kan handle. Men selv om Sæther bruker delvis ganske sterke litterære virkemidler, skaper aldri bruken av fargesymbolikk og polyfoni problemer i forhold til spørsmålet om fakta og



fiksjon. Sæther framstår som en forfatter som er seg bevisst sine virkemidler, og som ønsker å holde skjønn- og faglitteratur strengt atskilt.

Sæther er bevisst i forhold til sin rolle, sin fortellestemme og det ansvaret hun har overfor dem hun forteller om. Det kan imidlertid hevdes at teksten hennes blir vel stillestående. I Sæthers tekst har den hverdagslige *situasjonen* overtatt for den lineære fortellebevegelsen man vanligvis finner i reiselitteraturen. Sæther reiser til Kigali og oppholder seg stort sett der i seks uker. I motsetning til reisende som oppsøker nye steder og situasjoner, søker Sæther stadig dypere ned i Rwandas hverdagsliv og historie. Ofte søker man i reiseskildringer atspredelse og underholdning kombinert med lettfordøyelig kunnskap. Dette får man ikke av Sæther. Hun ønsker verken å underholde eller forføre. Men man forstår en del mer om Rwanda og det rwandiske dilemmaet etter å ha lest *I Naomis hus*.

## **Kap. 4: *Shanghai Ekspres* – en reise til et folketomt Kina**

### **4.0: Gardister og mediekritikk**

I 1999 er Kjartan Fløgstad i Beijing, og han overværer markeringen av tiårsdagen for massakren på demonstrerende studenter på den Himmelske freds plass. Militæret er ikke til stede, det er få mennesker på plassen, og Fløgstad blir til slutt stående å se på vaktskiftet foran mausoleet. Når vestlige medier dekker tiårsmarkeringen, er det med overskrifter om militær tilstedeværelse og bilder fra vaktskiftet (19). Denne opplevelsen av at vestlige medier ikke forteller sannheten om Kina, er utgangspunktet for Fløgstads nye Kina-reise i 2001. Han går inn i rollen som kritisk journalist, han vil se ting med egne øyne og beskrive den kinesiske virkeligheten med egne ord. ”I denne boka har eg prøvd å retta blikket mot andre kinesiske fenomen enn gardistane framfor mausoleet” (20). Fløgstad vil til Kina for å kunne fortelle nye, og forhåpentligvis mer sanne, historier. Reisen går med tog, bil, båt og fly langs Kinas sørøstkyst, og han besøker både kinesisk storby og landsby i sin jakt på ”sannheten” om Kina og kineserne. Hans forutsetninger for å klare oppgaven er forholdsvis dårlige. ”Eg kan ingenting om Kina,” skriver han (16). Til tross for det, er *Shanghai Ekspres* en tekst som tar opp interessante problemstillinger knyttet både til Kina og til verdenssituasjonen generelt. Innsikten Fløgstad etter hvert erverver seg om landet, brukes også til å belyse situasjonen i en globalisert, kapitalistisk verden. Eller kanskje det heller er omvendt? Et relevant spørsmål å stille i møte med *Shanghai Ekspres* er nemlig om Fløgstad primært ønsker å formidle innsikt om Kina til vestlige lesere, eller om prosjektet vel så mye er å bruke Kina som utgangspunkt for refleksjon rundt vestlig lærdom og problemer knyttet til det å gjengi virkelighet i tekst.

### **4.1: *Shanghai Ekspres* som reportasje**

I baksideteksten, skrevet av forlaget, defineres *Shanghai Ekspres* som en essayistisk reiseskildring. Anvendes sjangerkriteriene fra kapittel 1, er det likevel stort sett uproblematisk å definere Fløgstads tekst som en reportasje. Som Genettes sakprosa-definisjon krever (se 1.1), er det for det første sammenfallende forfatter- og fortellestemme. I baksideteksten heter det at ”Fløgstad møter Kina open og forundra og observerer leikande og lærd.” Det er altså forfatteren Fløgstad som er på reise og forteller om sine opplevelser. Det er Kjartan Fløgstads boardingpass til *Shanghai Ekspres*, flyet som går mellom Hongkong og Shanghai, som preger forsiden på førsteutgaven. Det er også Kjartan Fløgstads liv jeg-personen refererer til som sitt, jamfør: ”Eg vart spurd av Vietnambevegelsen i Norge om eg kunne tenka meg å dra. Og det kunne eg. Og det hadde eg tid til. Eg hadde nettopp gitt ut romanen *Fyr og flamme*, til nokså blanda applaus, frå [...] Klassekampen: ’Politisk surmuling fra Fløgstad’ ”(161). Her knyttes

det fortellende jeg'et både eksplisitt til Fløgstad-navnet og til den som har skrevet *Fyr og flamme*, som er nettopp forfatteren Fløgstad. Det gis altså ingen signaler om at jeg'et bør fortolkes som annet enn identisk med forfatteren. Kjartan Fløgstad tar dessuten *ansvaret* for uttalelsene, også det i tråd med Genettes krav til sakprosaforfattere. I etterordet heter det at: "Mange gode hjelpere står altså bak denne teksten, men *for* teksten, og for alle vurderingar, står som alltid forfattere aleine ansvarleg" (206). Her tar altså forfatteren det fulle og hele ansvar i boka sine siste avsnitt. I *Shanghai Ekspres* følger vi Fløgstad på reise, og teksten fyller dermed Gunnar Elvessons krav om at en reportasje skal bygge på reporterens egne opplevelser (se 1.1). Også andre av Elvessons krav innfris: Det går forholdsvis kort tid fra Fløgstad kommer hjem fra reisen til *Shanghai Ekspres* publiseres. Tidspunktet for reisen angis som september 2000 (205), og boka publiseres året etter. I tillegg redegjøres det nøye i alle kapitler for stedet der hendelsene har foregått.<sup>39</sup>

Det er imidlertid særlig tre ting som gjør det problematisk å definere *Shanghai Ekspres* som en reportasje. *Det første* er at møtet, som Bech-Karlsen mener bør være det viktigste i reportasjen (se 1.5), får liten plass i *Shanghai Ekspres*. Kjartan Fløgstad viser generelt liten interesse for de menneskene han møter. Noe av grunnen er at han har språkproblemer. Kina er et stort land med mange språk,<sup>40</sup> og Fløgstad har beskjedne kunnskaper i kinesisk: "Eg kan seia både takk og adjø. På ein god dag tolv ord på mandarin, og to ord til på kantonesisk. Og det shanghaiesiske dialektordet for te. Zhå? Noko i den stilen" (16). Uten språk er det vanskelig å kommunisere. I tillegg er Fløgstad lite opptatt av å videreformidle de sjeldne samtalene han har. Flere steder refereres det til middager og møter han har med forfattere, journalister og mediepersoner, men samtalene og hvordan Fløgstad opplever dem, gjengis sjelden. På side 64 skriver han for eksempel at "[p]å flyet har eg konversert eit taiwansk ektepar", men vi får ikke vite hva de har snakket om. Et annet sted møter Fløgstad sjefen for filmselskapet Shaw Studios, Run Run Shaw. Her får vi være med på ventingen i forkant, men ikke et ord fra samtalen gjengis (204).

Fløgstad får ikke primært informasjon om det kinesiske samfunnet gjennom møter med mennesker. Det han derimot gjør, er å observere og lytte. Fortolkninger gjøres ut fra

---

<sup>39</sup> Datoene for hendelsene er stort sett utelatt, bortsett fra i kapittelet "Shanghai, 4.09.00, Peace Hotel # 456" (146).

<sup>40</sup> Det offisielle språket i Kina kalles kinesisk eller mandarin. I tillegg snakkes yu (kantonesisk), wu (shanghaisk), minbei (fujiansk), minnan (hokkien-taiwansk) og minoritetsspråk som tibetansk, uigurisk, mongolsk, tungusisk m.fl. (Martin m.fl. 2000: 158)

konkrete tegn, som for eksempel at "[h]er har ikkje folk tid til å stå i kø. Tid er pengar. Ventetid er tapt tid" (13). Dette er en slutning Fløgstad trekker etter å ha observert at 'Dørene lukker'-tegnet er slitt bort i alle heiser. Det er altså de konkrete funnene Fløgstad bruker i sin analyse av Kina. "Ein må sjå det for å tru det, og då ser ein at ein trur det, under tvil," (41) skriver han. Fløgstad vokter seg vel for å komme med betraktninger om kineserne som ikke kan knyttes til konkrete beviser. Han må se det med egne øyne for å la seg overbevise. Hos Fløgstad finner vi en rendyrking av synssansen som er sjelden hos forfattere på reise. I motsetning til reportere som tar i bruk alle sanser for å formidle en fremmed virkelighet, er blant annet lukt- og smaksinntrykk fraværende i Fløgstads Kina-beretning. Men den reisende Fløgstad hører og ser.

Teksten preges av at Fløgstad selv har ordet. Kun få og korte tekstpassasjer gjengis som sitater, stort sett refereres samtaler gjennom indirekte tale. Dette er en form for talegjengivelse som ifølge Shlomith Rimmon-Kenan ignorerer "the style or form of the supposed 'original utterance'" (Rimmon-Kenan 1983: 109). Alt filtreres gjennom fortelleren, og man prøver ikke å tilpasse fortellestemmen til de man snakker med. Resultatet i denne teksten er at Fløgstads beretning langt på vei framstår som en monolog, og at Kina, som trues av overbefolkning, oppleves som folketomt og goldt. Det er skyskrapere, byggeplasser og urbanisme i Fløgstads Kina, men ingen mennesker. De etiske dilemmaene knyttet til Fløgstads omgang med kinesere blir annerledes enn tilfellet var i Seierstads tekst. Det som blir problematisk i *Shanghai Ekspres*, er fraværet av kinesere. De stemmeløse orientalerne slipper ikke til. *Shanghai Ekspres* ender dermed opp samme sted som Seierstad og mye av den orientalistiske mediedekningen: Det er den vestlige fortelleren som har ordet, og orientalerne slipper ikke til. Dette skjer til tross for at Fløgstad i utgangspunktet ønsker å tilby noe annet enn en offentlig mening "konstruert av vestlege massemedier" (20), som jo ofte har nettopp denne svakheten.

I den grad man kan hevde at det finnes menneskemøter i *Shanghai Ekspres*, er det Fløgstads møte med seg selv. Det finnes øyeblikk i boka der Fløgstad reflekterer over hvordan man opplever seg selv annerledes på reise. For eksempel skriver han:

Det beste med å reisa aleine er nok at identiteten på ein måte blir svekka. Du er utlevert til deg sjølv, utan å kunna bygga opp igjen identiteten dagleg, ved samtalar, oppsummeringar, ironi, som forsterkar deg i den du er og har vore, forsonar deg med din eigen annanskap. (38)

Her viser Fløgstad fram det potensialet for erkjennelse og overskridelse av sitt vanlige jeg som ligger i det å reise alene. Når man ikke kan speile sin vanlige identitet i noen man kjenner

og ingen vet hvem du er, skapes et frirom der du kan bli noe annet. Hvis for mye fokus blir på dette potensialet, er det en fare for at teksten blir mest en beretning om det Anne Hege Simonsen kaller et vestlig individs reise til seg selv (se 1.5). Det er med andre ord en fare for at Fløgstad blir stående i veien for Kina-beretningen.

*Det andre* som gjør det problematisk å definere *Shanghai Ekspres*s som en reportasje, er at reiseberetningen stadig avbrytes av kortere eller lengre *essayistiske partier*<sup>41</sup> der det settes fokus på kinesisk samfunnsutvikling etter kulturrevolusjonen rundt 1930. Det redegjøres for fortolkninger av ulike kinesiske skrifttegn, kung fu munker, karaokekultur og filmindustri, og kinesisk kommunismes kapitalismetilpassning. Essayet er en sjanger som har mange likhetstrekk med reportasjen, og ofte kan det være vanskelig å skille dem fra hverandre. I likhet med reportasjen, betegnes også essayet som en blandingssjanger. Jo Bech-Karlsen skiller ikke tydelig mellom essayistikk og reportasje i sin bok *Reportasjen*. Han skriver derimot at:

Det er i krysningspunktet mellom journalistikk og diktning at den norske essaytradisjonen er blitt formet. Essayet og reportasjen er journalistikkens og skjønnlitteraturens viktigste møtesteder. Det er slående hvor ofte avisessayer seinere har blitt trykt i bøker – essaysamlinger – som *skjønnlitteratur*. (Bech-Karlsen 2002: 123-124)

Essayet og reportasjen er altså to sjangere som kan sies å tangere skjønnlitteraturen på samme måte. Det kan også være vanskelig å trekke en grense mellom essayistikk på den ene siden og reportasje på den andre. Men til tross for at essay- og reportasjesjangeren kan sies å være overlappende, blir Fløgstads essayistiske partier problematiske i forhold til reportasjedefinisjonen som skisseres i kapittel 1. Det skyldes at disse partiene flere steder utgjør uavhengige kapitler. Dette er for eksempel tilfelle med kapittelet ”Aust for Hollywood”, om kinesisk filmindustri, ”Bambus”, som både handler om det kinesiske språket og om bambus, og ”The karaoke kid”, som tar for seg karaokens historie. Dette er kapitler som bare knyttes løst opp mot reiseberetningen. Det blir ikke lenger like lett å snakke om Elvessons ”det selvopplevdes form”. Det er også sjelden disse essayistiske partiene knyttes opp mot ”iakttakarens egne direkta opplevelser” (Elvesson 1979: 15). Diskusjonene av kinesisk historie, samfunn og ulike kulturuttrykk knyttes bare unntaksvis opp mot opplevelser Fløgstad har på reisen.

---

<sup>41</sup> I *Litterært leksikon* beskrives essayet som ”en drøftende sakprosatext om et hvilket som helst emne”. Videre står det at ”[d]et som skiller essayet fra annen sakprosa først og fremst argumentasjonens struktur. Mens en akademisk avhandling tilstreber entydighet og en streng logisk oppbygging, kan essayisten gi større plass til digresjoner, tankesprang, analogier og eksempler.” (Lothe m.fl. 1999: 67)

I aviskritikkene av boka blir det tydelig at mange opplever de essayistiske partiene som dominerende. I Kulturspeilet (13.09.01) betegner Silje Beite Løken teksten som en essaysamling. Per Kristian Olsen, som anmelder boka for nrk.no, er mer kritisk, og hevder at:

Til at dette er en reisebok, forteller Kjartan Fløgstad lite om å være på veien. Og han presenterer oss for flere boktitler og tidsskrift-artikler enn for kinesere.

Her lukter det verken svette eller nudler. Mennesker, følelser, lukt og sanseinntrykk forsvinner til fordel for politikk, sosiologi, ideologi og historie. Det Fløgstad formidler er research, ikke opplevelser. (Olsen 05.09.01)

Øystein Rottem i Dagbladet har en litt annen opplevelse av teksten, og skriver at "[s]om reisende haster ikke Fløgstad av sted, han rusler, han snakker med folk, han har øyne og ører med seg, han stopper og tenker [...]". Han hevder også at "som reisebokforfatter kan Fløgstad måle seg med de fremste" (Rottem 23.08.01). Rottem opplever altså ikke Fløgstad som lite interessert i å formidle sine møter med kineserne, og han synes heller ikke at Fløgstad bruker for stor plass på essayistikk. Det blir likevel tydelig at de fleste anmelderne opplever teksten som uklar i forhold til lesekontrakt, i og med at de betegner den både som en essaysamling, en reiseskildring og en tekst som har mer til felles med research enn formidling av opplevelser.

Fløgstads tekst er altså problematisk å definere som en reportasje fordi møtet mangler, og fordi Fløgstad som karakter ofte fortrenses i de essayistiske partiene. Hvis man imidlertid ikke er så streng på at møtet må være mellom mennesker, kan begge problemene løses ved å si at *Shanghai Ekspres* er en tekst om Fløgstads møte med forskjellige kinesiske kulturuttrykk, det være seg arkitektur, film eller litteratur. Men det vil likevel gjenstå et problem: Det tredje som gjør det problematisk å definere *Shanghai Ekspres* som reportasje, er forholdet til selvbiografilikningen. Som vi så i kapittel 1.1, kan likningen forfatter=forteller=karakter sies å være gyldig for den tradisjonelle reportasjen. I Fløgstads tekst finnes det to ulike fortellestemmer. Den ene kan tillegges den reisende Fløgstad, mens den andre må sees som stemmen til Fløgstad som essayist. Da oppfylles ikke selvbiografilikningen. I tillegg blir det ikke like lett å få tak i stedet fortellingen fortelles fra (se 1.5), ettersom Fløgstads stemme kommer fra minst to ulike steder.

#### **4.2: To ganger Fløgstad**

*Shanghai Ekspres* kombinerer lærde essayer med en nesten naivistisk reiseskildring. Den reisende Fløgstad er på komfortabel reise mellom fire kinesiske storbyer. Han reiser med tog på beste klasse, kjører taxi og turistbåt, sover på forholdsvis bra hoteller, og oppleves som ukritisk, undrende og observerende. Som essayist er Fløgstad beinhard systemkritiker, og analyserer samfunnstrukturer ved hjelp av ulike kulturelle uttrykk. Selv om disse to stemmene

ikke alltid er lette å skille fra hverandre, og selv om det innimellom er glidende overganger mellom de to fortelleposisjonene, har det sine fordeler å se dem som atskilte størrelser.

”Eg er undergrunnspassasjer, oversjøisk kinesar og overjordisk kinaekspert, på lik linje,” (16) skriver Kjartan Fløgstad. Han kommenterer da selv de to fortelleposisjonene som finnes i teksten, samtidig som han sier at begge stemmene kan tilskrives ham. Mens essayisten Fløgstad er skråsikker på grensen til belærende, er den reisende Fløgstad usikker og føler seg fremmed.

Eg bestiller ein negroni, og sit med utsyn mot vestbreidda av elva Huangpu, Puxi, og lyskastarane som sveipar horisonten frå The Bund, medan songerinna listar seg rundt i noko som høyrer ut som standardlåtar, men som set ein standard eg ikkje kjenner. Det lyder kjent, men eg kjenner ingen. (135)

Den reisende Fløgstad er en fremmed fugl med store språkproblemer. Uten tolk er han dårlig rustet til samtale, og han takker da også tolkene i etterordet med å skrive at ”Utan deira innsats ville endå mykje meir av den kinesiske røyndommen forblitt uutgrunneleg” (205). Når tolkene ikke er til stede, blir kommunikasjonen med kineserne problematisk. Fløgstad lærer seg noen ord, blant annet *ha det*, og *øl*, som utnyttes maksimalt, slik følgende to tekstutdrag viser:

Men sightseeinga går trått. Av og til seier han noko på kinesisk og peikar, og eg seier Ha det! Så kjører vi vidare. Han seier ingenting, og eg forstår ingenting. (68)

Eg har blitt ein sann meister til å seia pjiu. Det slår aldri feil. Eg seier pjiu igjen og igjen, og jamen santen om samtalepartnaren min ikkje kjem med øl på boks eller flaske, kvar gong. Det blir fort ein vane. Det er ein suksess som er lett å gjenta. Farleg lett. (70)

Utover det å kunne bestille øl og si ha det, er det lite kommunikasjon mellom Fløgstad og kineserne. Den reisende Fløgstad kan sies å være en komisk figur. Han skjønner lite av det som foregår rundt ham, og interagerer dårlig med kineserne. Det blir vanskelig å snakke med de mange kineserne som ikke behersker engelsk. Ikke-kommunikasjon mellom Fløgstad og den vanlige kineser blir dermed normen:

– Matsu? Seier eg i staden, og peikar ut av vindauga på drosjen, forbi bunkersane, ut over havet. Full klaff, full kontakt. – Mazu! Seier sjåføren, så forundra over kontakten at han nesten mistar styringa. – Mazu. Eg nikkar.

Det blir stille. Mazu, Mazu. Vi har nådd vårt høgaste nivå av kommunikasjon. Problemet er berre at Mazu ligg utanfor provinshovudstaden Fuzhou, fleire hundre kilometer lenger nord. Eg seier Mazu, og han forstår at det er Jimen Dao eg meiner! (69-70)

Kommunikasjonen er altså mangelfull, og ordforrådet begrenset. I tillegg er Fløgstad på reise mindre presis og mer muntlig enn fortelleren i essayene. Her anvendes uttrykk som jamen santen (70), hipt (37) og okei (184). Essayisten Fløgstad benytter seg lite av slike uttrykk, noe

som underbygger kontrasten mellom de to fortellestemmene.

Mens den reisende Fløgstad oppleves som umiddelbar og samtidig, virker essayisten Fløgstad som en som analyserer og leser seg opp på Kina i etterkant. Tidlig i beretningen betror den reisende Fløgstad oss at han ikke kan noen ting om Kina (16). Her forutsettes det ingen forkunnskaper hos leseren. Det gjør det derimot i essaypartiene. Guri Hjeltne skriver i *Verdens Gang* (23.08.01) at i *Shanghai Ekspres* ”har Fløgstad et både forundret og kritisk blikk, og han har gjort hjemmelekse og et betydelig etterarbeid.” Forskjellen i de to fortellestemmene, den første tilhørende Fløgstad på reise og den andre Fløgstad som essayist, sees i de to adjektivene ”forundret” og ”kritisk”. Senere i anmeldelsen betegner Hjeltne teksten som ”litt mer pint og kildeavhengig enn Fløgstads glimrende overskuddsbøker om Sør-Amerika”. Hun opplever altså Fløgstad som for faktaorientert og belest. At det forutsettes en leser som er på et forholdsvis høyt intellektuelt nivå, er noe som harmonerer med Haas’ sjangerkrav til essayet, der man som forfatter kan forutsette en belest leser.<sup>42</sup> Fløgstad gir uttrykk for en slik holdning når han går ut fra at leseren er mottakelig for avansert kritikk av postmodernismen og har god oversikt over den kinesiske kulturrevolusjonen. I tillegg forutsetter han at man kjenner til hans politiske ståsted, samt hvordan han tidligere har analysert forholdet mellom høy- og lavkultur. Dette vil jeg komme tilbake til i neste kapittel.

Det er et tydelig sprik mellom Fløgstads to fortellestemmer, og de drar teksten i ulike retninger. De to stemmene undergraver gjensidig hverandres troverdighet, og man tror verken på Fløgstad som møter Kina som et uskrevet blad eller på Fløgstads tunge politiske og kulturelle analyser. Teksten kan dermed sies å bli en parodi på reiseskildringer der man på tynt grunnlag analyserer og uttaler seg om land og folk man ikke forstår og har tilstrekkelig kunnskap om. De to fortellerne blir også eksempler på to iscenesettelser og fiksjonaliseringer av den historiske personen Fløgstad. En slik fiksjonalisert forteller skaper friksjon i forhold til en reportasjelikning der fortelleren og forfatteren skal være identiske. Det blir vanskelig å avgjøre om noen av fortellestemmene kan tillegges forfatteren Fløgstad, eller om de begge må regnes som fiksjonelle fortelleposisjoner. Man kan spørre seg om i hvor stor grad fortelleren kan sees som pålitelig.

---

<sup>42</sup> ”[z]u den Formen der Aussage, an denen sich die Geister scheiden und die nicht mit einer breiten Leserschaft rechnen können,” skriver Haas (Haas 1969: 56). Essayet er for et opplyst mindretall.



### 4.3: Mennesker og makt

Den essayistiske Fløgstad tar det altså for gitt at man kjenner til hvor han står politisk, og hvordan han ser på forholdet mellom lav- og høykultur. For å forstå Fløgstads tilnærming til ulike kinesiske kulturuttrykk og samfunnsutvikling er det derfor nødvendig å ta en liten omvei.

Kjartan Fløgstad har lenge vært en tydelig radikal forfatterstemme i norsk samfunnsdebatt.

Det eg trur kanskje har forundra forfattaren mest, er å bli angripen i dag for å vera akkurat det han blei angripen for for 30 år sidan for ikkje å vera. Den same posisjonen som for eit par tiår sidan blei brennmerka for å ikkje å vera kommunistisk, blir i dag brennmerka for å vera det. Her må det leggst til at kravet om antikommunisme i dag er langt meir totalitært enn kravet om kommunisme var det i går. (Fløgstad i Mork 2001: 144)

Sitatet er hentet fra Fløgstads egen sluttrepikk i boka *Fløgstad-symposium*, som ble publisert på Gyldendal i 2001. I *Shanghai Ekspress* er sympatien med arbeiderklassen, og da særlig med bygningsarbeiderne, tydelig. Men han er ellers, i likhet med Kina, vanskelig å plassere i et tradisjonelt todelt politisk landskap. Han er tydelig i kritikken av det han mener er Vestens skjulte agenda, og her er det særlig humanistene som rammes. Fløgstad mener at det er kommersielle interesser, og redselen for at Kina skal bli en for sterk stormakt, som ligger bak humanistenes fokus på menneskerettigheter.

I det heile er nok kaldkrigretorikken frå Washington i dag meir eit forhandlingskort i spelet om handelsavtalar og marknadstilgang enn djup otte for menneskerettane. Ofte har fortellingane om kinesisk undertrykking og terror meir med dei politiske og kommersielle planane til Vesten å gjera enn med det som verkeleg går føre seg i dagens Kina. (178)

Vestens humanister har altså en skjult agenda når de ”klagar [...] over overgrep mot menneskerettane” (21). De ser at Kinas diktatur får en effektivitet og en handlekraftighet som ikke er mulig i Vestens demokratier.

[Ø]konomisk liberalisme [går] svært godt saman med autoritær politisk styring og kontroll. Kanskje er kontrollen og politistaten ein føresetnad for å kunna veva Kina tett inn i verds kapitalismen, med låge lønningar, manglande rett til å streika og ro, ro på arbeidsmarknaden. (77)

Fløgstad tar ikke standpunkt *for* den kinesiske modellen, *mot* den Vestlige, men er kritisk til både Vestens humanister og Kinas diktatur. Posisjonen han inntar gjør at det er interessant å se ham i forhold til Frankfurter-skolens kritiske tradisjon. Einar Økland omtaler Fløgstad som ”[d]en første norske dikteren som spring ut frå Frankfurterskulen med si sosiologiske forståing ikkje berre av samfunnet, men også av kulturlivet, ja, til og med av seg sjølv” (Økland i Mork 2001: 20). Utgangspunktet for både Fløgstad og Frankfurter-skolens kritiske

teori er at vestens humanisme har fortrenget at samfunnet er bygget opp gjennom en inhuman undertrykkelse av mennesker.

[V]old utgjør sjølv fundamentet som den borgarlege liberaliteten, det borgarlege demokratiet og rettssystemet byggjer på. Vår "humane" ideologi er bygt opp gjennom 500 års erobningskrigar og strukturell utbytting av folk på den andre sida av kloden. (Fløgstad 1981: 58)

Dette skriver Fløgstad i essaysamlingen *Loven vest for Pecos*. Frankfurter-skolens litteratursosiologi baserer seg på marxistisk teori om samfunnets inndeling i basis og overbygning. Den ideologiske overbygningen består for Frankfurter-skolen og Fløgstad av samfunnets falske og løgnaktige forestillinger om seg selv. Det er altså et misforhold mellom virkeligheten og det som hevdes å være virkeligheten. Mens det egentlig er økonomien som styrer prioriteringene, hevder humanistene at det er ideologien og etikken.

Edward Said (se 1.6) er i likhet med Fløgstad opptatt av "Vesten" som en ideologisk konstruksjon. Også han hevder at det bildet man har skapt seg av verden der ute, primært skapes for å tjene Vestens økonomiske interesser. For begge to er det en viktig oppgave å komme bak den ideologiske framstillingen og se samfunnet slik det virkelig er, og finne fram til de sanne historiene som skjules av Vestens politiske agenda. Det som kan sies å utgjøre forskjellen mellom de to, er at mens Says kritikk fokuserer på ideologi, fokuserer Fløgstad på økonomi. Han er opptatt av den nyliberalismen som er i framvekst i verden generelt, og ser konsekvensene denne har fått i Kina. Han skriver at:

Kina [har] vore det første landet til å avpolitiserer seg sjølv frå kaldkrigsideologien, og opna seg fullstendig for følgene av den globaliserte økonomien. Denne forbrukardrivne og informasjonsbaserte økonomien utgjør ei nivellerande kraft som skapa rein indre marknad og ein kinesisk kvardagskultur som er like utjamna og einsretta som på Maos tid, men med motsett forteikn. (173)

Den globaliserte økonomien skaper et ensrettet, diktatorisk og ufritt samfunn. I Fløgstads utsagn ligger det vel så mye en kritikk av den vestlige samfunnsutviklingen som av den kinesiske. Det har skjedd en dreining mot rå kapitalisme, og man lar økonomiske interesser være det styrende. Kineserne ser "at det nye må oppfattast som politikk, og ikkje som natur, som hos oss," (173) skriver Fløgstad, og påpeker Vestens apati og manglende vilje til å kontrollere markedskreftene. Han er mer beskrivende enn kritisk når han ser på kinesisk kommunismes kapitalismetilpasning. Men i beskrivelsene av de mange byggeprosjektene oppleves han som oppglødd og engasjert, til tross for at byggene skal taes i bruk av multinasjonale selskaper.

Eg har ei eller anna enkel, men stor glede, av å sjå på byggande arbeid, på bygg som reiser seg, på nye arbeidsmetodar som gjer at bygg reiser seg fortare enn før, på flinke fagfolk som reiser hole hus mellom jord og himmel. Utvikling. Framsteg. Den nye tid. (85)

Det er en tydelig ambivalens i Fløgstads beundring av Kinas voldsomme og imponerende utvikling på den ene siden, og opplevelsen av at kineserne ukritisk og med entusiasme (26-27) underkaster seg kapitalismen på den andre.

Høghus og flykick: Drifta til å fly, til å oppheva tyngdekrafta, til å sveva, må vera grunnleggande i kinesisk kultur. Arkitekturen er teknologisk kung fu, kampsporten kroppsleg arkitektur. Tigerspranget mot himmelen.

Fløgstad lar seg rive med, og gir uttrykk for at han synes den kinesiske arkitekturen er vakker. I kontrast til denne uttalelsen står Fløgstads beskrivelse av nybyggene som seddelbunker.

Stillasa og forskalinga gir nybygga eit grønskjer. Når dei er under bygging, ser dei svimlande kontortårna ut som dollargrøne setelbunker. Stillas og forskaling veks opp frå bakken som ein grøn kokong, til sommarfuglen er ferdig og flygedyktig, forskalinga fell, bygget innanfor slår ut vengene og flyg på usikre venger mot himmelen, som luksushotell, som kontortårn, forsikringspalass. Hong kokong. (26)

Grønnskjæret er grelt og ubehagelig. Det nye Kina gjennomsyres av kapitalistisk tankegang, og det settes likhetstegn mellom vellykkethet og penger (124). Til tross for at Fløgstads sommerfuglmetafor kan sies å være vakker, kommer man ikke unna ironien i denne passasjen. Grønn er også en farge som knyttes til miljø og bærekraftig utvikling. Dette er en kobling Fløgstad selv gjør når han kommenterer byggeaktivitetene som ”en grøn nyutvikling, kanskje til og med økologisk. I alle fall er den grøn” (26). Også her må Fløgstad leses ironisk, og uttalelsen blir en advarsel. Den eksplosive kapitalistiske utviklingen i Kina diskuteres i mange fora som en alvorlig miljøtrussel, og man spør seg hva man skal gjøre når alle kinesere får økonomi til å forbruke like mye som mennesker i vestlige land. Ambivalensen er også til stede her. Grønn er håpets farge, og her er både nybyggene og dollarene grønne. I løpet av få tiår har Kina gått fra å være fattig utviklingsland til å bli en av de store asiatiske økonomiene. De har fått til storslåtte ting, og Fløgstad ser det. Det kan ligge en kime til selvkritikk i beskrivelsen av en bok om binding av jenteføtter av den kinesiske forfatteren Feng Jicai. Om Feng Jicai skriver Fløgstad at

teksten vart meir og meir fascinert av sine eigne skildringar av missekonkurransar for jenter med bundne føter, og har komme i ny praktutgåve med forfattarens egne illustrasjonar av sofistikerte måtar å binda opp føter på: Også *The Three-inch Golden Lotus* viser såleis det doble i den historiske, og samtidige, innsnøringa og forkrøplinga av kroppen for å kalla fram kroppens lyster. (58)

Jicais prosjekt var i utgangspunktet å kritisere, men han ender altså opp med å skrive en tekst som heller støttet opp under, og kanskje også rettferdiggjør, tradisjonen med lemlestelse av små jenteføtter. På samme måte kan Fløgstads beskrivelse av Kinas globaliserings- og kommersialiseringsprosesser oppleves som formildet av hans estetiserende blikk. Han lar seg rive med av det som skjer rundt seg, men advarer leseren samtidig.

I *Shanghai Ekspres* er Fløgstad en polemisk anti-globalist med en forkjærlighet for nybygg og med brodd mot skjulte, politiske agendaer. Han er mer opptatt av å kritisere den humanistiske dobbeltmoralen enn å formidle den kinesiske virkeligheten. John Stanghelle kritiserer Fløgstad for å la kinesiske styresmakter slippe for lett unna, nettopp fordi fokuset er på humanistene og ikke på Kina. I artikkelen "Røter og ruter" skriver Stanghelle:

Forakten for sin eigen symbolske konstruksjon – Oslofjordhumanismen – tek Kjartan Fløgstad med seg til Kina. Han ironiserer, ikkje utan grunn, over ei avisoverskrift, "Norge advarer Asia" og let Fløgstad advare havet. Men går også, slik eg les han, i ein boge rundt det som kan skapa ei slik overskrift: grunnhaldninga til dei universelle menneskerettane. [...] Fløgstad er forbausande lite opptatt av å analysere tilhøvet mellom personleg fridom og sosial likskap, mellom demokrati og diktatur. (Stanghelle 2002: 25)

Stanghelle opplever Fløgstad som for unyansert i kritikken av Norges behandling av Kina. Han hevder at om det er arrogant av den norske regjeringen å "advare Asia", så talte de i hvert fall menneskerettighetenes sak. Slik jeg ser det, er dette en relevant kritikk. Fløgstad framstår som uinteressert i å problematisere kinesernes forhold til menneskerettigheter og demokrati. Det Fløgstad derimot *er* interessert i, er å bruke Kina som utgangspunkt for en diskusjon om den kapitalistiske verdensutviklingen.

#### 4.4: Kultur og karneval

Fløgstad prøver å forstå verdensutviklingen ved å se på de endringsprosessene som foregår i Kina, og han mener at man i Hongkong ser "vår eiga framtid sett i verk" (169). Det er den vestlige framtidsvisjonen Fløgstad møter i Kinas storbyer, og det han er opptatt av, er moderniseringsprosessenes konsekvenser: Ikke bare på det økonomiske plan, men også på det teknologiske, det sosiale og det kulturelle. Eller egentlig prøver han å gå motsatt vei: Ved å avkode populærkulturen, håper han å forstå hvilke konsekvenser samfunnsendringene har fått i Kina:

Nei, det er ikke lett å begripe det nye Kina i analytiske termer. Men ei følge av den kapitalistiske utviklinga er at den aukar storleiken på arbeiderklassen, og dermed på massepublikum i byane, med tilgang til moderne kommunikasjonsmedier.

Kanskje det er lettare å gå til populærkulturen for å sjå kva det dreiar seg om?

(24)

Analysene av både høy- og lavkulturelle uttrykk som litteratur, film og musikk blir dermed en måte å finne fram til en sannere framstilling av Kina.

Fløgstads politiske holdninger gjenspeiles i hans syn på kunsten. I essaysamlingen *Loven vest for Pecos*, som har undertittelen ”essays om populærkunst og kulturindustri” diskuterer han hvordan populærkulturen bør forstås. I kampen for å avsløre humanismens løgnaktige ideologi får kunsten en viktig rolle, hos Fløgstad som hos Frankfurter-skolen. Fløgstad er imidlertid uenig med Frankfurter-skolens i hvilken kunst som kan tillegges et kritisk potensial, og som kan sette et kritisk søkelys på den kapitalistiske verdensutviklingen. Mens Frankfurter-skolen orienterte seg mot avantgardistisk og høymodernistisk kunst, tillegger Fløgstad høykulturen lite sprengkraft, jamfør uttalelsen om at: ”Når kloakken er tett, vender ein seg ikkje til postmodernistane. Heller ikkje når kloakken ennå ikkje finst, eller når eit sumpområde skal omskapast til storby på ti år [...] Derimot kan ein godt gå til postmodernistane når ein skal gå på bar” (173–174). Her tilkjennegir Fløgstad at han anser det postmodernistiske kunstuttrykket som lite effektivt når noe må gjøres, og mer egnet til dannet konversasjon over en drink.<sup>43</sup> Det er arbeiderne Fløgstad sympatiserer med, og bygningsarbeiderne framstilles som Kinas misforståtte kunstnere i kapittelet han har kalt ”Hylling til kinesiske bygningsarbeidere”. ”Kven er avantgarde, dei som sit hundre meter opp i lufta og løftar bygningsmodular på plass, eller dei som sit nede i den ferdige kafeen og bles kanelstøv av kaffien med mjølkeskum i nasen?” (91–92), skriver Fløgstad om norske bygningsarbeidere. Han trekker en parallell mellom arbeidere over hele kloden. Det er den samme verden som gjelder for bygningsarbeidere i Norge som i Kina, og avantgarden er like uinteressant for samfunnsutviklingen her som der. Det er arbeiderkulturen, eller da populærkulturen, som ifølge Fløgstad har kritisk potensial.

I essaysamlingen *Loven vest for Pecos* ser Fløgstad på de tradisjonelle oppfatningene av forholdet mellom høy- og lavkultur. Han hevder at mer interessant enn skillet mellom høy og lav, er forskjellen på dialogisk og monologisk kunst. Han bygger her videre på Michael Bakhtins teorier om polyfoni og dialog (se 1.6), og kombinerer dem med kritisk teoris innsikter om samfunnets falske overbygning. Kunstens rolle blir å unngå å monologisk gi uttrykk for makthavernes ideologi, slik Fløgstad hevder ofte er tilfelle ved de tradisjonelle, høyverdige institusjonene. Der gjentas bare humanismens falske ideologi, uten at man slipper til andre stemmer, og status quo opprettholdes. I den dialogiske kunsten derimot, slippes ulike stemmer med ulike ståsteder til. I *Shanghai Ekspress* beskrives en utvikling der medienes

---

<sup>43</sup> Det presiseres aldri hva Kjartan Fløgstad egentlig mener med begrepene postmodernisme og avantgarde.

verdensframstilling blir mer og mer ensartet, samtidig som de sosiale ulikhetene øker. Han skriver:

Særleg etter statssosialismens fall i Aust-Europa har massemedial likskap og sosial ulikskap utvikla seg i takt, som parallelle uttrykk for globaliseringas kulturelle logikk. Denne mediale forma for likskap bryt radikalt med egalitær sjølvforståing. I massemedial tidsalder må det politiske venstre kreva kulturelt mangfald, og sosial likskap. Høgre i politikken gjer det motsette. Den vegen går også dagens Kina: mot kulturell likskap, sosial ulikskap. (46)

Fløgstad tar altså til orde for større bredde og mer polyfoni i de kulturelle uttrykkene, og er kritisk til ensretting. Det er *folkekulturen* Fløgstad mener er den egentlig kritiske tradisjonen som kan endre samfunnsutviklingen. Han tar utgangspunkt i den menippeiske satiretradisjonen,<sup>44</sup> og ser på hvordan denne folkekulturen hele tiden har stått i opposisjon til og virket undergravende på den løgnaktige humanistiske ideologien. I det kultursjiktet som vanligvis betegnes som lavkultur, finner Fløgstad en subversiv, karnevalesk tradisjon som han fører fram til dagens populærkultur. I motsetning til Frankfurterskolens tilhengere, tillegger Fløgstad altså kulturindustrien den menippeiske tradisjonens kritiske potensial. Han mener at ettersom man i kulturindustrien alltid vil tilpasse seg markedet, vil man også der se tydeligst folkets drømmer, håp og fortrenge vilje. I filmens reproduksjon av klisjeer og myter finner Fløgstad en negering av verden. Filmindustriens produkter viser verden som *noe annet*. Han beskriver barndommens møte med kinoene, og hevder at de var ”karnevalsaktige, utopiske institusjonar, både i god og dårlig forstand, men institusjonar som heldt oppe, rett nok i flakkande og heilt upålitelige bilder, men som heldt oppe og viste levande bilder og forestillingar om noko anna” (Fløgstad 1981: 69). Fløgstad ser Hollywood og filmindustrien som en drømmefabrikk, som benytter seg av kulturelle myter vi ønsker å se utspilt. Men dette er ikke nødvendigvis negativt. Mytene er kollektive drømmer som viser fram at det finnes andre verdener og andre virkeligheter. Slik kan god underholdning i form av populærkultur gi sterke politiske opplevelser. Fløgstad trekker også en parallell mellom pikareskromanen, som jeg skal se nærmere på i neste kapittel, og kulturindustriens produkter. Pikareskromanen kjennetegnes blant annet ved at avslutningen dementerer resten av bokas sannhet og at det blir et sprik mellom *tekstens* sannhet på den ene siden, og *konklusjonens* sannhet på den andre. Spenningen mellom de to ulike sannhetene skaper en produktiv usikkerhet som gjør at teksten

---

<sup>44</sup> I *Litterært leksikon* beskrives satire som en tradisjon der ”den latterlige etterlikningen [brukes] som våpen, og [tradisjonen] er derfor genuint kritisk. [...] Satiren kan peke på samfunnsmessige skjevheter og politiske misforhold, ofte angriper den det herskende maktapparatet som kirke, rettsvesen og embetsverk, og dets autoritetspersoner.” (Lothe m.fl. 1999: 226-227)

ikke umiddelbart faller til ro, og som krever refleksjon hos leseren. Dette er en spenning Fløgstad hevder ikke er forbeholdt pikareske romaner, men derimot kan finnes også i populærkulturens produkter.

I *Shanghai Ekspres* diskuterer Fløgstad mange ulike populærkulturelle uttrykk, men det som får mest oppmerksomhet, er den kinesiske filmindustrien. Han synes ikke alt er like interessant. Mye av Hongkongs filmindustri avfeies som ”imitasjon av Vesten, og altfor åndsforlatt i sin produksjon av underholdning og kulturell kitsch” (104-105). Filmindustrien kritiseres også for å lage mye som likner på hverandre:

Filmar av dette slaget er sjeldan psykologisk raffinerte. Plottet kan også vera slik: Ein hongkongianar tenar seg rik. Han finn seg så ny kone fordi den gamle har blitt for tjukk. Som svar byrjar den gamle kona på treningsstudio og trenar så hardt at ho blir endå slankare enn den nye kona. Den rike mannen vil ha henne på ny, og det kvinnelege publikum klappar over god moral, som er at slit og eigen innsats lønnar seg. (34)

Mye film er altså uinteressant og kun en reproduksjon av en monologisk, kapitalismeorientert ideologi. Men det finnes noen unntak i de kinesiske kampsportfilmene.

Vel er kung fu-filmene tanketomme og billige, men billig *moro* er det i alle fall. Og ingenting er meir moro enn bedrag vi sjølve gjennomskodar. Dei kinesiske kampsportfilmene kan ein sjå tvers gjennom. Ikkje berre er dei tanketomme. Dei prøver å bli vektlause. Og dei er det viktigaste kinesiske bidraget til internasjonal filmkunst. (29-30)

Det skriver Fløgstad om kung fu filmene i første omgang, og her framstilles kung fu filmene som ren og tanketom underholdning. Men filmene er ikke bare det. Etter hvert hevder han at:

Stort tempo på liten plass. Dette tempoet og lysta til å fly, bort, er ein grunnstruktur i hongkongfilmen. Men ingen kan fly utan tauverket til spesialeffektregissøren i ryggen, og få kjem seg bort frå Hongkong. Dette er temaet. (191)

Mangelen på frihet tematiseres altså i hongkongfilmene. Noen av kampsportfilmene har noe mer. ”Det er pent og kultivert og sørgeleg. Likevel er eg skuffa. Dette er ikkje neonlyset og den stille sjøen av sorg i røyken mellom pistolskota, som hos Wong i *Chungking Ekspres* og *Fallen Angels*,” (67) skriver Fløgstad etter at han har vært på visning av den romantiske storfilm *In the Mood for Love*. Senere uttaler han:

Djupt inne i den moderne orientalske massekulturen ligg altså urgammal religiøs myte. Kung fu-filmene samlar religion, folkekultur og moderne kulturindustri i eit ritual. Bruce Lee snakka ofte om det stille vatnet av fred midt inne mellom pistolskota og valdshandlingane. (196)

Hos Wong Kar-Wai og Bruce Lee kan man altså finne henholdsvis ”en stille sjø av sorg” og ”et stille vann av fred” mellom pistolskuddene. Dette er filmer som evner å være noe annet enn bare tanketomme voldsballetter. De framviser, som pikareskromanen, en annen sannhet

enn det man umiddelbart skulle tro. Her får refleksjonen og den religiøse dimensjonen en plass, og mennesket som levende vesen med en vilje synliggjøres. Kung fu-filmene blir "eit visuelt og skremmande fysisk uttrykk for indre styrke" (198). Det er dette som gir disse filmene et kritisk potensial: "Det aller viktigaste våpenet er likevel menneskekroppen, som gjennom kombinasjonen av urørleg zen-meditasjon (chan-) og vektlaus kung fu har lært å bli allmechtig ved å gjera jord til himmel og himmel til jord. Og stjerna til eit dødeleg våpen på jorda," skriver Fløgstad (194). Denne snuoperasjonen, der jord og himmel bytter plass, har tidligere blitt knyttet til byggearbeiderne. "Her oppe i førarhuset kan vi omkalfatra alt saman. Snu verda opp ned," heter det når Fløgstad er på toppen av en norsk heisekran (90). Det er altså mulig å få til samfunnsendringer dersom man får mennesker til å se sin egen mulighet til innflytelse. For Fløgstad er det i populærkulturen man har mulighet til å formidle denne erkjennelsen. Avantgardistisk kunst har ingen påvirkningsmulighet.

"Den gamle høgkulturen går ikkje under, men blir, som i Vesten, forvist til sosiale og kulturelle utkantar," skriver Fløgstad (176). Er han selv plassert i en utkant? Fløgstad er en av de norske forfatterne som kan sies å bli rammet når "[d]en nye flodbølga av massekultur har marginalisert og lamma den gamle intellektuelle eliten" (175). Men samtidig finner vi hos Fløgstad en vilje til å kjempe videre. I et samfunn gjennomsyret av kommersialisme, falsk ideologi og skjulte agendaer tar han til orde for klok debatt der både intelligensiaen og populærkulturen settes inn i kampen mot kapitalismens råskap. Han trekker en parallell mellom de gode kampsportfilmene og sitt eget virke som vitensorientert forfatter: "Så kanskje det er eit samband mellom visdom og kamp likevel. 'Sverdkamp og kalligrafi er det same,' heiter det i *Snikande tiger, skjult drage*" (200). Intelligensiaen må ta innover seg populærkulturens innsikter, samtidig som de kjemper videre på egne vilkår.

#### 4.5: Fløgstad som pícaro

I *Loven vest for Pecos* fordypes Fløgstad seg i den menippeiske satiretradisjonen, som er en del av den karnevaleske fortelletradisjonen. Her nevnes blant annet forfattermasker som et av satirens sjangerkjennetegn. Arild Linneberg hevder at:

Med essayene sine skriver Kjartan Fløgstad seg inn i den tradisjonen han også skriver om, mest eksplisitt i *Loven vest for Pecos*, men som han siden sjelden eller aldri forlater: tradisjonen fra den menippeiske satire, som er en av den folkelige karnevalstradisjonens seriokomiske genrer – alvorlig-komiske genrer. (Lindeberg i Mork 2001: 103)

Her plasseres essayisten Fløgstad i en satirisk tradisjon (se 4.4), som Linneberg oppsummerer som "polemikk, parodi, ironi, overdrivelse, naturalisme, fantastikk, groteske, journalistikk og genreoppløsning" (Lindeberg i Mork 2001: 103). Ikke alle disse trekkene er like framtrедende



i *Shanghai Ekspres*, men det er likevel gode grunner for å lese teksten i lys av Fløgstads fascinasjon for satiretradisjonen. Vi har allerede sett på tekstens ulike forfattermasker. I *Shanghai Ekspres* går Fløgstad til kamp på flere arenaer samtidig. Som essayist brukes *ordet* til å polemisk utfordre den løgnaktige verdensideologien, og som reisende iscenesetter han seg selv som sannhetskrieger på jakt etter den virkelige kinesiske virkeligheten. De to fortellerne angriper altså samme problem, men fra ulike posisjoner.

Iscenesettelsen av den omreisende Fløgstad knytter *Shanghai Ekspres* til den pikareske skrivetradisjonen, som også regnes som en del av den menippeiske satiren. Fløgstad på reise blir en desorientert pícaro som på lykke og fromme jakter etter noe utenfor hans rekkevidde.

Typisk for pikareskromanen er at hovedpersonen er en avviker som står utenfor den vanlige samfunnsrammen og ferdes fritt gjennom de sosiale samfunnsgruppene. [...] Som personal forteller presenterer [pícaroen] selv handlingen fra sitt "froskeperspektiv" og legger for dagen sine egne spontane følelser og reaksjoner. I sum har pikareskromanen en episodisk struktur, et realistisk innhold og ofte en satirisk målsetting. (Lothe m.fl. 1999: 194)

Slik defineres den pikareske romanen i *Litterært leksikon*, og beskrivelsen er interessant i forhold til *Shanghai Ekspres*. Den reisende Fløgstad står utenfor det kinesiske samfunnet, han beveger seg fritt rundt og responderer impulsivt på inntrykk. Det som imidlertid blir det viktigste slik jeg ser det, er nettopp det som kan kalles Fløgstads froskeperspektiv: Han sympatiserer med de lavere klassene og er kritisk til dem som har makt. Den kanskje mest kjente pikareske romanen, er den spanske *Lazarillo de Tormes*, som er oversatt til norsk av Sigmund Skar. Han skriver i boka forord at forfatteren av *Lazarillo de Tormes*, som man ikke vet hvem var, trolig tilhørte samfunnets toppsjikt, men at han likevel beskriver sitt samfunnslag med "uhemma skepsis, ofte med beisk kritikk og om lag alltid med humor" (Skar 1992: 9). Hos Fløgstad finner vi det samme. Til tross for at han er en forfatter fra den norske intellektuelle elite, beskrives både universitetet, forfatter- og kunstkretser med nettopp skepsis og humor. "Han noterer utan stor indignasjon den amoralske klatrefilosofi som ligg bak," (Skar 1992: 14) heter det om fortelleren i *Lazarillo de Tormes*. Dette finner vi igjen hos den reisende Fløgstad. Her konstateres, mer enn kritiseres, den menneskelige grådighet og konkurranseinstinktet som gjør at man bygger seg helt inn i himmelen. Men samtidig er Fløgstads motstand mot en slik samfunnsutvikling tydelig. I *Loven vest for Pecos* beskrives pikareskromanen som en tekst som skildrer et naivt, isolert "EG i kamp med ei kriminell omverd" (Fløgstad 1981: 47). En slik beskrivelse passer også på *Shanghai Ekspres*. Den reisende Fløgstad søker sannheten, som skjules av løgnaktige medier og Vestens politiske

agendaer. Men samtidig er han selv usikker på sine muligheter til å fortelle sannheten, og kanskje også på om det finnes noen sannhet.

I *Loven vest for Pecos* beskriver Fløgstad den pikareske romanen som en sjanger der avslutningen dementerer resten av bokas sannhet. Til tross for at verdensordenen ofte gjeninnsettes i romanens avslutning, blir det et dialektisk forhold mellom sannheten som hevdes gjennom teksten som helhet, og den sannheten man finner i konklusjonen. Når verdensordenen gjeninnsettes, oppstår det et sprik mellom tekstens og konklusjonens sannhet, og pikareskromanen vil dermed problematisere den offisielle ideologien. I *Shanghai Ekspres*' avslutning (204) er den reisende Fløgstad tilbake ved utgangspunktet: Han går ned i metroen i Hongkong, akkurat slik han gjorde på første side, men nå vet han hvordan metrokortet fungerer. Sikker og sann kunnskap er ervervet. Men hvor viktig er det å kunne bruke metrokortet? Selv om kortet kan sies å være en døråpner til forflytning i Hongkong, gir dét begrenset innsikt for en som skal gå inn som kulturfortolker av et samfunn i turboutvikling. Fløgstad er tilbake ved utgangspunktet, og forsøket på å finne fram til ny, sann innsikt om Kina har slått feil. Idet han avrunder ved å komme tilbake til utgangspunktet, avsløres avgrunnen, her ironisk nok representert ved undergrunnsbanen. Pikaroen Fløgstad er fortapt og desillusjonert, og innser at prosjektet har mislykkes. Samtidig kan teksten sies å kommunisere en annen sannhet. Som tidligere kommentert i 4.4, tar Fløgstad til orde for å ta skriften i bruk for å bekjempe den verdensomspennende kommersialiseringen, nettopp gjennom å vise verden sannheten om humanismens løgner. Selv om han i *Shanghai Ekspres*' avslutning kommer tilbake til utgangspunktet, har vi kanskje fått et glimt av en annen kinesisk virkelighet.

#### 4.6: Symbolproduksjon

Fløgstad som karakter framstilles som en blanding av den klassiske, intellektuelle reisende, og en forvirret reportasjefjournalist. Han plasserer seg selv i en tradisjon med venstreradikale reisende journalister/forfattere som Jan Myrdal, Gun Kessle, Johan Galtung (50), Nordahl Grieg og Henri Michaux (106), men trekker også inn flanørtradisjonen presentert ved Baudelaire (146). I *Shanghai Ekspres* går mediene inn som en del av samfunnets løgnaktige overbygning som understøtter den kapitalistiske verdensutviklingen. Medieutøvere, filmfolk, journalister og fotografer beskrives som aggressive aktører i noe som framstilles som en krig. Om fotografene fra skandalepressen heter det at de er "tungt væpna" (66), mens produsenten i Shaw Brothers, Wong Ka Hee, beskrives som "ein ekte kinesisk 'nerd' av den typen som kan truga med å vilja vinna totalt verdsherredøme i neste hollywoodfilm" (202). Fløgstads

notatblokk framstilles som et skytevåpen i møte med Run Run Shaw: ”Eg opnar notisblokka mot den fredssommelege mannen i silhuett mot det sørkinesiske landskapet” (204). Fløgstad er altså selv med i krigen. Også han kan sies å bli en del av den ideologien som opprettholder det løgnaktige, kapitalistiske verdenssamfunnet.

Fløgstad vet at det han framstiller, er fiksjon. Det er det han gjør oppmerksom på når han kaller seg selv ”symbolprodusent” (204). Han synliggjør også dette, ved at iscenesettelsene av ”krigen” tydeliggjør at mediedekning nødvendigvis alltid vil forbli fiksjonsskaping. Tablåene med sultne fotografer, Run Run Shaw i silhuett mot vinduet og produsenten som en potensiell verdenshersker er alle gjenkjennelige fra en populærkulturell kodeks. Symbol- og fiksjonsprodusenten Fløgstad trer tydelig fram.

Somme kritikarar aner hos forfattaren eit endå vidare siktemål – Bak sin jordnære realisme gøymer boka ei overtyding om at sjølve tilværet er draumbunde, ein illusjon [...] Hans egne opplevingar speglar på denne måten den ”tragiske livskjensla” som fyller også andre verk i den store spanske diktinga frå blømingstida. (Fløgstad 1992: 15)

I Sigmund Skards oversettelse av *Lazarillo de Tormes* skriver Kjartan Fløgstad denne kommentaren i etterordet. På samme måte som *Lazarillo de Tormes* kan også *Shanghai Ekspres*s sies å skape en slik dobbelhet. Også i denne teksten tematiseres illusjonens eller fiksjonens forhold til den virkelige verden. For Fløgstad er det det konkrete, det som arbeiderne jobber med, som representerer virkeligheten. ”Kranane stikk sine lange nebb ned i anleggstomta. Set på stropper og hukkar opp bitar av det verkelege, flyttar dei rundt, plasserer dei ein ny stad” (90). Dette settes i motsetning til filmfolk og forfattere, som jobber med virkelighetsframstillinger:

Frå det filmiske Mekka går ein skyttelbuss ned til undergrunnsstasjonen Choi Hung. [...] Frå bussen er det berre å følge straumen av folk mot metromunninga. [...] Saman med dei andre symbolprodusentane er eg på veg frå fiksjonen og ned i det verkelege. (204)

Virkeligheten finnes altså, men den lar seg ikke avspeile i tekst eller film. Fiksjonen skapes av Fløgstad selv og filmprodusentene på Shaw Brothers Singapore, mens virkeligheten finnes i menneskemylderet i Hongkongs metrosystem eller i arbeidernes byggeprosjekter.

Symbolprodusentenes produkter framstår som ”en billedlig fremstilling av en kompleks og sammensatt følelse, forestilling eller realitet”, som er *Litterært leksikons* definisjon av et symbol (Lothe m.fl. 1999: 244). Fløgstad skaper altså en tekstlig fiksjon av den kinesiske virkeligheten. Ved å kommentere sin egen rolle som tekstprodusent, problematiserer Fløgstad det å skrive sant om virkeligheten i en klassisk journalistisk betydning av ordet. Han hevder ikke at han har klart å speile den kinesiske virkeligheten, han tillegger ikke *Shanghai Ekspres*s

en sannhet som tilfredsstillende korrespondanseteorien (se 1.4). Han trekker derimot en parallell mellom sitt eget virke som forfatter på den ene siden og produksjonen av kung fu-filmer på den andre. Teksten tydeliggjøres som et kunstprodukt, og Fløgstad er eksplisitt på at virkeligheten ikke kan gjengis direkte i skrift. Man må gå veien om en fortolkning.

*Shanghai Ekspres* tydeliggjøres også som "symbolprodukt" gjennom utstrakt bruk av blant annet intertekstualitet, som viser fram tekstens slektskap med skjønnlitteraturen, i tillegg til at det viser fram teksten som en del av en tekstvev. Fløgstads høykulturelle tekstvev knytter seg til blant annet Olav H. Hauge (14), Thomas Mann (53), Joseph Conrad (185), Gertrude Stein (186) og Bibelen (180). Den reisende Fløgstad leser André Malrauxs *Menneskets lodd*, en roman om et kommunistopprør i Shanghai i 1927. Det siteres og kommenteres scener fra boka ved flere anledninger (95, 158, 109 og 182), og *Menneskets lodd* blir etter hvert den viktigste teksten i intertekstualitetsveven. Hovedpersonene i Malrauxs roman er de to unge kommunistlederne Tchad og Kyo, som kjemper for samfunnsendring og bedre levekår for arbeiderne. I første omgang klarer kommunistene å ta makten, men sviktes så av sine allierte, tas til fange og henrettes. I teksten problematiseres forholdet mellom det å kjempe for noe man tror på, og det å ha behov for å ha et livsmål for å gi tilværelsen en retning. *Menneskets lodd* er altså en roman om eksistensens grunnvilkår, hva man som menneske skal tro på, men også om å overskride den grunnleggende ensomheten og dødsangsten ved å kjempe for en annen tilværelse. *Menneskets lodd* er en roman om den meningsløse kampen, der man kjemper for noe som på lengre sikt slår om i sin motsetning. Kommunistene har i dag fremdeles makten i Kina, men folket er ufritt, og den rå kapitalismen styrer. Malrauxs roman handler om idealismen i det kommunistiske opprøret, men også om de iboende destruktive kreftene i det å la selve kampen bli meningen med livet. For Tchad og Kyo blir overskridelsen i kampen etter hvert viktigere enn menneskene de kjemper for. Helge Rønning hevder at Fløgstad synliggjør at framtiden kan bli annerledes enn nåtiden, ved å framstille ulike historiske perioder som har vært.

I en slik historisk innsikt ligger det også en forståelse for de ironiske utviklinger som innebærer et omslag til noe annen enn de drømmer som de sosiale frigjøringsbevegelsene i det nittende og tjuende århundre var bærere av. De slår over i sin motsatt, i en form for parodier på sin egen bakgrunn. (Rønning i Mork 2001: 76)

Fløgstad leser Malrauxs roman om brennende idealistisk kommunisme mens han oppholder seg i et kapitalistisk, konsumorientert Shanghai. I Shanghais hovedgate består kunsten av bronseskulpturer som legemliggjør "mønsterforbrukarar, konsumheltar i naturleg storleik, med tunge bereposar i bronse i handa og barn på slep, inn mot neste storhandel for å

kvalifisera seg til svart belte i shopping.” (123) Det oppstår en spenning mellom de to tekstene, og det ironiske i Kinas samfunnsutvikling tydeliggjøres. Kommunistene vant; det samfunnet mange kinesere drømte om, det mange døde for, kunne vært en realitet. Men Kina, eller i hvert fall deler av Kina, er nå like kapitalistisk og konsumorientert som de vestlige demokratiene. Samtidig har landet hatt en eksplosiv økonomisk vekst og deler av den kinesiske befolkningen nærmer seg en vestlig levestandard. Ambivalensen og ironien blir tydelig: Er kapitalismetilpasset kommunisme en falliterklæring, eller er det genialt? I møtet mellom Malraux og Fløgstad problematiseres disse spørsmålene, og anti-orientalistens blikk nyanseres.

Et annet litterært virkemiddel som kan sies å tydeliggjøre det fiksjonelle aspektet ved Fløgstads tekst, og da også *Shanghai Ekspress* som sympolprodukt, er Fløgstads bruk av havmetaforikk. I *A dictionary of literary symbols* skriver Michael Ferber at

[t]he sea has always been alien and dangerous [...] Among many other things, the sea has symbolized chaos and the bridge among orderly lands, life and death, time and timelessness, menace and lure, boredom and the sublime. (Ferber 2001: 179)

Havet som symbol representerer altså tradisjonelt en ambivalens, både som det som truer og det som trekker. Denne ambivalensen finner vi igjen i Fløgstads forholdsvis konvensjonelle havmetaforikk. Havet knyttes til det som framstår som fremmed og uforståelig, nemlig til Kina og det kinesiske, jamfør uttalelse ”Om ikkje heilt utan draft og kompass så kom eg i alle fall aleine og ukjend, utan invitasjonar og offisielt program, då eg seila ut på det kinesiske menneskehavet i slutten av september 2000” (205). Denne sammenstillingen av havet og Kina finner vi helt fra bokas første side, der Fløgstad trekker en parallell mellom Aftenpostens overskrift ”Norge advarer Asia”(18) og påstanden om at ”Fløgstad åtvarar Stillehavet” (19). I forhold til havet Kina er Norge en fjord, med oslofjordhumanismen (18) som ideologi. Mao kalles ”Den store rormannen” (152), og det kinesiske språket knyttes også opp til sjøen, jamfør: ”Ei av dei mest autoritative kinesiske ordbøkene har tittelen Ci Hai, som tyder ’Sjøen av ord’ ” (61). Metroen i Hongkong betegnes som en undersjøisk verden, og metrokortet bærer navnet ”Octopus” (13). Havet representerer dobbelthet og ambivalens, både liv og død. Havmetaforikken fungerer dermed godt i samspill med Fløgstads ambivalens, og hans doble følelser for Kina og den kinesiske kulturen. Fløgstad opplever Kina som vulgært i sin kommersialisering, men likevel spennende og kreativt i sitt kulturelle uttrykk. Den kinesiske moderniseringsprosessen har Fløgstad også et todelt forhold til, og han er både skremt og fascinert over hva Kina har fått til på kort tid. Kina som land presenteres også som på samme tid uforståelig og noe dagligdags. Den kinesiske kulturen og kommunikasjonen framstilles

som fremmed og uangripelig. Men både kinarestaurantene (139), og universitets- (56) og forfattermiljøene (138) presenteres som forholdsvis like de kinarestaurantene og intellektuelle miljøene vi har i Norge.

#### 4.7: Kinesisk polyfoni

Fløgstad tar til orde for et dialogisk eller polyfont kunstideal (se 4.4), og det er interessant å se i hvor stor grad *Shanghai Ekspres* selv lever opp til dette idealet. Som vi så i kapittel 4.6, synliggjør Fløgstad seg selv som symbolprodusent og teksten som et symbol, og ikke som et ”sant avtrykk” av virkeligheten. Han viser dermed at han ikke tror på en journalistisk korrespondanseteori for sannhet (se 1.4). Teksten hans motsetter seg skillet mellom sakprosa og skjønnlitteratur, og å lese *Shanghai Ekspres* som en uproblematisk reportasje vil derfor være en reduksjonistisk lesning. I likhet med *Bokhandleren i Kabul* skaper *Shanghai Ekspres* en usikker, tvetydig lesekontrakt. I dette tilfelle oppleves imidlertid usikkerheten som produktiv og ikke som forførende. Fløgstad får leseren til å reflektere over forholdet mellom virkelighet og tekst ved å vise fram en (sakprosa)teksts usikre sannhetsverdi, og at affiniteten til virkeligheten er relativ. Sjangerhybriditeten blir måten Fløgstad unngår å være romanforfatter og ufarlig ”kulturprodusent” på, uten at han tvinges til å gå inn i rollen som vestlig journalist og underlegges avisenes og medias tvilsomme politiske agenda. Han unngår både at teksten blir enkel og entydig journalistikk, og at det blir en tekst som isoleres i et kunstfelt uten tilknytning til de arenaene der samfunnsdebattene utkjemper.

Jeg opplever sjangertvetydigheten som et polyfont trekk ved romanen. Ved å skrive en tekst som ikke umiddelbart lar seg kategorisere som verken reiseskildring, essayistikk eller reportasje, spør man seg både om et slikt skille er mulig, og om det i det hele tatt er ønskelig. Kanskje er det bare blir en måte å ufarliggjøre begge deler på? Usikkerheten i forhold til sjangerdefineringen gjør at ulike stemmer slipper til, og ambivalensen skaper refleksjon og bevegelse i leserens egne tanker og begreper. Samtidig får man en flerstemmighet innad i teksten ved at Fløgstads ulike fortelleposisjoner spilles ut mot hverandre. Dette er imidlertid en annen type polyfoni enn vi finner i Sæthers reportasje, ettersom de ulike synspunktene her framsettes av Fløgstad selv, og ikke ved at kinesiske stemmer slippes til. Spørsmålet blir imidlertid om Fløgstad ikke er for forutsigbar og politisk korrekt til at *Shanghai Ekspres* blir naturlig å se som en forlengelse av den menippeiske tradisjon. Med sine angrep på avantgarden og med sin støtte til arbeiderkulturen framstår han tilsynelatende som en typisk norsk sosialdemokrat som snobber nedover. Men samtidig er dette holdninger som motsies i tekstens form og struktur. *Shanghai Ekspres* er ikke lett tilgjengelig kultur for arbeiderne.

Det er derimot en høykulturell tekst for intellektuelle. Den menippeiske tradisjonen slår i alle retninger, og skåner ingen. Det gjør heller ikke Kjartan Fløgstad.

## Kap. 5: Reportasjen i verden

I denne oppgaven har jeg undersøkt den litterære reportasjens stilling som en sjanger i grenselandet mellom skjønnlitteratur og sakprosa, fiksjon og fakta. Jeg har ønsket å se på hvordan man kan skape god litteratur av den virkelige verden, samtidig som man skriver tekster i samsvar med en journalistisk forståelse av begrepet sannhet. Spørsmålene jeg har stilt, har blant annet vært: Hvor går grensen mellom skjønnlitteratur og journalistikk? Hvilke virkemidler kan man benytte seg av i litterære reportasjer uten at det går ut over tekstens sannhetsgehalt, og hvilket ansvar har man som reporter overfor de menneskene man skriver om?

Det å skrive litterær journalistikk krever en bevisst og reflektert journalist. Man må ha et avklart forhold til virkemidlene som anvendes, og til om de er etisk forsvarlige både i forhold til måten informantene framstilles på, og i forhold til den redeligheten og åpenheten man har krav på som leser. I undersøkelsen av *Bokhandleren i Kabul*, *I Naomis hus* og *Shanghai Ekspres* har jeg sett på bruk av allvitende forteller, sitatmontasjer, fargesymbolikk, intertekstualitet og iscenesettelse av ulike fortellestemmer. Jeg har også undersøkt hvordan fortelleren tydeliggjør sin subjektivitet i teksten og på forholdet mellom forfatter- og fortellerstemme. Alt dette er litterære virkemidler som påvirker lesekontrakten, og dermed hvordan de forskjellige tekstene plasseres i fakta/fiksjonslandskapet. Den litterære journalistikken bør få best mulig vekstvilkår, slik at virkeligheten kan formidles på en sterkest mulig måte. Samtidig må interessene til informantene og tekstens troverdighet ivaretas gjennom tydelige lesekontrakter. Av de tre tekstene jeg har sett på i denne oppgaven, er det bare *I Naomis hus* som har en tydelig lesekontrakt. Både *Bokhandleren i Kabul* og *Shanghai Ekspres* er vanskelige å plassere som skjønn- eller faglitteratur. Jeg vil imidlertid hevde at mangelen på en eksplisitt kontrakt slår ulikt ut i de to tilfellene. Fløgstad's tvetydighet blir en interessant og produktiv problematisering av et på mange måter kunstig skille mellom sakprosa og skjønnlitteratur. Seierstad's manglende kontrakt blir imidlertid primært et problem for tekstens troverdighet som journalistisk sann. I tillegg er det å behandle levende mennesker som fiksjonskarakterer etisk diskutabelt.

For meg er ikke etisk reportasjeskriving nødvendigvis uforenlig med en tydelig dramaturgisk oppbygning, karaktertegninger og konflikt. Det er imidlertid ikke alltid at en slik form kan anvendes uten at stoffet tilpasses og struktureres på en måte som går på bekostning av den virkeligheten man skal formidle. Hensynet til leservennlighet og kommersiell interesse må sees i forhold til det sannhetsidealet journalistikken hele tiden bør



strekke seg etter. Selv om journalistikken aldri kan bli sann i betydningen ”objektiv speiling av verden”, bør den være etterrettelig og i overensstemmelse med en virkelighet som kan gjenfinnes ute i verden. En av deltakerne på Høyskolens seminar (se fotnote 2) stilte seg uforstående til at man som journalist hadde ansvar for å fortelle mer sannferdige fortellinger enn det som kreves av andre mennesker. Vedkommende mente at ettersom vi alle trekker fra og legger til når vi forteller historier, burde det kunne gjøres i journalistikken også. For meg er et slikt standpunkt uforståelig. Man må ta høyde for det subjektive blikket, og for at språket aldri vil kunne treffe virkeligheten i et én til én forhold; men likevel er det en journalists primære oppgave å formidle en virkelighet slik som han eller hun faktisk opplever den. Bruk av skjønnlitterære virkemidler endrer ikke på det. Slik jeg ser det, åpner ikke det å skrive litterær journalistikk for en mindre kritisk omgang med kilder og en større frihet i forhold til virkelighetsbeskrivelse. Det settes derimot ytterligere krav til refleksjon og kritisk sans hos journalisten. Som journalist har man ikke samme rett til å forføre leseren som man har når man skriver skjønnlitteratur, fordi lesekontrakten er annerledes. Man har et ansvar overfor den virkeligheten og de menneskene som beskrives, og ikke bare overfor historien. Journalistikken *kan* og *bør* ha en annen funksjon enn skjønnlitteraturen, og grensene må være der, og være synlige for leseren. Når det er sagt, vil grensene aldri være absolutte, men blir derimot mer å regne som gråsoner.

Men blir disse uttalelsene et forsvar for en forståelse av den journalistiske sannheten som virkelighetskorresponderende? Forhåpentligvis ikke. Seierstad er blant de journalistene som forfekter et syn på sannheten i overensstemmelse med Thomas Aquinas’ korrespondanseteori (se 1.4) når hun hevder at hun ikke har fortolket noe, men derimot har skrevet det hun har sett (se 2.6). Dette er en naiv tro på korrespondanseteorien som jeg vil påstå at gir lite etterrettelig journalistikk. Slik jeg ser det, vil det beste være at man finner fram til et alternativt sannhetsbegrep, der sannhet forstås som en prosess, og ikke som et endelig resultat. Dette er et syn på sannheten som harmonerer godt med Mikhail Bakhtins tanker om sannheten i en polyfon tekst (se 3.7). Reportasjen er et møte mellom ulike stemmer og mennesker. I reportasjer av vestlige skribenter om fremmede virkeligheter møtes (minst) to ulike verdensanskuelser, og forestillingene reporteren hadde med seg hjemmefra, møter motstand. Hva vi oppfatter som sant må justeres, og det er disse endringene reportasjen bør gjenspeile. Da tydeliggjøres nemlig både forfatterens bevissthet om sine egne subjektive fortolkninger, og den prosessuelle søkingen etter sannhet. Reportasjen reflekterer da at *sannhet* alltid må sees som kulturelt og kontekstuellet betinget, og i stadig forandring. I møtet mellom individ og en fremmed kultur kan ingen gjøre krav på å eie sannheten.

Sannhetsoppfatningene må derimot justeres som en følge av møtet. Dette er tanker som kan spores både i Sæthers og Fløgstads tekster, som begge preges av ambivalens og usikkerhet. Både Sæther og Fløgstad opplever seg selv som utilstrekkelige når de konfronteres med en annen virkelighet, og tydeliggjør dette for leseren. De står i et møte og lar seg påvirke, fortolker og omfortolker. De er villige til å se kritisk på sin egen rolle både som individer og som vestlige. Denne bevisstheten om egne fortolkninger finner man ikke i *Bokhandleren i Kabul*. Åsne Seierstad mangler et kritisk blikk på seg selv og på sin egen framstilling. Slik jeg ser det gjør dette teksten mindre sann, fordi det ikke finnes refleksjoner rundt fortolkningene.

Reportasjetekstens sannhet blir en del av prosessen med å justere, i motsetning til å opprettholde egne forhåndsoppfatninger. En slik forståelse av sannhetsbegrepet blir stående i en mellomstilling mellom en ren tro på korrespondanseteorien og en relativistisk, post-moderne forståelse av sannhet, der sannhet kun blir et spørsmål om perspektiv (se 1.4). Det blir en sannhet som med Jo Bech- Karlsen kan sies å ivareta kravet om dokumenterbare faktapåstander og ulike former for subjektiv kunnskap samtidig (se 1.2).

Reportasjen er en sjanger som kan fylle en viktig rolle i vår tid. Mediene preges av en stadig større monopolisering og kommersialisering, som har ført til et generelt fokus på salgbare nyheter. Dette er en situasjon som gjør faksjonsformene attraktive. De er underholdende tekster, som blir vinnere i kampen om leserne. Peter Harms Larsen hevder at de journalistiske faksjonsformenes suksess skyldes at dette er journalistikk som appellerer til leserens fantasi og følelser på samme måte som fiksjonstekster (se 1.3). Bruken av litterære virkemidler øker altså journalistikkens underholdningsverdi. Samtidig hevder Per Olav Reinton at mediebildet preges av følelsesjournalistikk, og av at man som journalist hele tiden er på jakt etter de store følelsene som kan ryste leseren (se 1.3). Han mener at dette har ført til at vi som medieforbrukere har utviklet følelsesbulimi: Vi stapper innpå medieprodukter fulle av store følelser, for deretter å spy dem ut igjen uten verken å forstå eller fordøye innholdet. Dette er en situasjon der reell kommunikasjon blir vanskelig.

I den vestlige verden har vi tilgang til enorme mengder informasjon, men mediene preges likevel av en generell mangel på mangfold og flerstemmighet. Nyansene og refleksjonsnivået forsvinner når man er mest opptatt av å selge. I jakten på salgbare nyheter taper mer komplekse problemstillinger, mens fortellinger om enkeltindividers opp- eller nedturen utgjør en stadig større del av det daglige mediekonsumet. I denne oppgaven har jeg undersøkt reportasjens mulighet til å ivareta nettopp det partikulære og polyfone, som ofte fortrenses i mediene. Flerstemmighet er en tekstkvalitet som både Mikhail Bakhtin og Mary Louise Pratt tar til orde for (se 1.6). Den gode reportasjen vil ha en tydelig fortelleposisjon, og

en reporter som er seg sin subjektivitet bevisst. Det er dette Torunn Borge mener gjør at en god reportasje alltid vil stå i et motsetningsforhold til propaganda (se 1.5). Det er også den tydelige subjektiviteten som fører til at gode reportasjer blir stående i opposisjon til strømmen av såkalt objektiv nyhetsjournalistikk. Reportasjen har potensial for å være en motstemme i en mediesituasjon som generelt preges av stereotype framstillinger, følelsesjournalistikk og meningsmonopol. Flerstemmigheten kan utfordre den homofone medieoffentligheten, og på den måten bidra til å skape den kommunikasjonen som etterlyses av blant andre Per Olav Reinton og Wera Sæther (se 3.0).

I en samtid preget av en stadig større konflikt mellom Vesten og den muslimske verden har det blitt enda viktigere med reell kommunikasjon og forståelse. Vi trenger arenaer for gode menneskemøter, og en god reportasje kan være nettopp det. Der den tabloide journalistikken forenkler, manipulerer og bidrar til en ytterligere tilspissing av konflikten, kan den gode reportasjens flerstemmighet nyansere bildet og skape mindre harde fronter.

## Litteratur

### Primærlitteratur:

- Seierstad, Åsne. 2003a. *Bokhandleren i Kabul*. [2002]. 4. opplag. J.W Cappelens Forlag a.s, Oslo
- Sæther, Wera. 1993. *I Naomis hus*. J.W Cappelens Forlag a.s, Oslo
- Fløgstad, Kjartan. 2003. *Shanghai Ekspres*. [2001]. 2. utgåve. Gyldendal Norsk Forlag AS, Oslo

### Sekundærlitteratur:

- Bakhtin, Mikhail. 2003. *Latter og dialog. Utvalgte skrifter*. Overs. Audun Johannes Mørch. J.W. Cappelens Forlag a.s, Oslo
- Bech-Karlsen, Jo. 2002. *Reportasjen*. [2000]. Universitetsforlaget, Oslo
- Berge, Kjell Lars. 2001. "Det vitenskapelige studiet av sakprosa". *Fire blikk på sakprosaen*. Red. Kjell Lars Berge m.fl. Norsk sakprosa, Oslo, s. 9–71
- Borge, Torunn. 1999. *Yrke, reporter*. Forlaget Oktober as, Oslo
- Clark, Roy Peter. 2004 "The line between fact and fiction". [2002]. Poynter Institute for Media Studies. <[http://www.poynter.org/content/content\\_view.asp?id=3491](http://www.poynter.org/content/content_view.asp?id=3491)>. Nedlastet 06.09.05
- De Man, Paul. 1979. "Rhetoric of tropes (Nietzsche)". *Allegories of reading. Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. Yale University Press, New Haven/London, s.103-118
- Eide, Elisabeth m.fl. (red.), 2001. *"De der nede". Reportasje utenfor allfarvei*. [1996]. Høyskoleforlaget Grafisk Produksjon, Kristiansand
- Elveson, Gunnar. 1979. *Reportaget som genre*. Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala
- Ferber, Michael. 2001. *A dictionary of literary symbols*. [1999]. Camebridge University Press, Storbritania
- Fjellro, Ragnhild. 2004. *Mediert nr 2*, Universitetet i Oslo, Oslo
- Fløgstad, Kjartan. 1981. *Loven vest for Pecos*. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Fløgstad, Kjartan. 1992. "Opp frå dei døde. Vesle Lasarus frå Tormes og den store fortellinga". I Lazarillo de Tormes. *Vesle Lasarus frå Tormes*. Overs. Sigmund Skar. Samlaget, Oslo, s.105-111
- Genette, Gérard. 1993. *Fiction and diction*. [fr.orig. 1991]. Overs. Cathrine Porter. Cornell University Press, New York
- Haas, Gerhard. 1969. *Essay*. J.B Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, Stuttgart
- Henriksen, Petter m.fl. (red.), 1995. *Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon*. Bind 1. Kunnskapsforlaget, Oslo
- Henriksen, Petter m.fl. (red.), 1998. *Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon*. Bind 12. Kunnskapsforlaget, Oslo
- Larsen, Peter Harms. 1995. *Faktion som uttryksmiddel*. [1990]. Forlaget Amanda, Viborg
- Lothe, Jacob m.fl. (red.), 1999. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. [1997]. Kunnskapsforlaget, Oslo
- Lübche, Poul m.fl. (red.), 1990. *Politikens filosofileksikon*. [1983]. Politikens Forlag A/S, København
- Malraux, André. 2000. *Menneskets lodd*. [fr.orig. 1933]. Overs. Gunnar og Else Høst. Gyldendal, Oslo
- Martin, Penny. m.fl. (red.), 2000. *Geographica*. [austr.orig. 1999]. Overs. Ingelin T. Skaufjord m.fl. Könnemann Verlagsgesellschaft mbH, Köln
- Mork, Geir m.fl. (red.), 2001. *Fløgstad-symposium*. Gyldendal, Oslo

- Nyseth, Liv Idun. 2002. *Reportasjeboka som genre*. Hovedoppgave i nordisk språk ved Universitetet i Oslo
- Pratt, Mary Louise. 1992. *Imperial eyes: Travel writing and transculturation*. Routledge, New York/Cornwall
- Reinton, Per Olav. 2004. *Fiksjon som fakta*. IJ-forlaget, Kristiansand
- Rimmon-Kenan, Shlomith. 1983. *Narrative Fiction*. Methuen & Co, New York
- Said, Edward. 1991. *Orientalism*. [1978]. Penguin Group, Middlesex
- Segal, Marshall H., Donald T. Campbell og Melville J. Herskovits. 1966. *The influence of culture on visual perception*. Indianapolis, New York
- Seierstad, Åsne. 2003b. *Hundre og én dag*. J.W. Cappelens Forlag a.s, Oslo
- Sims, Norman. 1984. "The literary journalists". *The literary journalists*. Red. Norman Sims. Ballantine, New York, s. 5–28
- Skar, Sigmund. 1992. "Føreord". I Lazarillo de Tormes. *Vesle Lasarus frå Tormes*. Overs. Sigmund Skar. Samlaget, Oslo. s. 5–21
- Sontag, Susan. 1990. *On photography*. [1977]. Doubleday, New York
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1996. "Translator's preface and afterword to Mahasweta Devi, *imaginary maps*". *The Spivak reader. Selected works of Gayatri Chakravorty Spivak*. [1994]. Red. Donna Landry og Gerald MacLean. Routledge, London, s. 267–286
- Steinnes, Asgaut m.fl. (red.), 1989. *Latinsk ordbok*. [1958]. Det Norske Samlaget, Bergen.
- Sæther, Wera. u.å. "Fotografen og menneskesynet. Om å se mennesker i sør". Wera Sæthers hjemmeside. <<http://www.weras.net>>. Nedlastet 01.08.05
- Sæther, Wera. 1999a. "Den uhørte ytringen". Wera Sæthers hjemmeside. <<http://www.weras.net>>. Nedlastet 01.08.05
- Sæther, Wera. 1999b. "Sine egne". *Ordet som er*. Verbum forlag, Oslo
- Sæther, Wera. 2000. "Om å reise i sør for å skrive i nord." Wera Sæthers hjemmeside. <<http://www.weras.net>>. Nedlastet 01.08.05
- Thorbjørnsrud, Berit. 2001. "Innledende essay". *Orientalismen. Vestlige oppfatninger av Orienten*. [eng.orig. 1978]. Edward Said. Overs. Anne Aabakken. De norske bokklubbene, Oslo, s. VI–XLIII
- Vær Varsom-plakaten. 2001. Norsk presseforbund. [1936]. <<http://www.nored.no/presseetik/varsom.htm>>. Nedlastet 27.04.05
- Wetherell, Margaret, Stephanie Taylor og Simeon J. Yates. 2003. *Discourse theory and practice*. [2001]. SAGE Publications Ltd, London
- Wolfe, Tom og E.W. Johnson. 1996. *The new journalism*. [1975]. Picador, London

## Anmeldelser/avisintervjuer

### Åsne Seierstads *Bokhandleren i Kabul*:

- Al-Kubaisi, Walid. 26.04.03. "Åsne Seierstad svikta bokhandleren i Kabul". Dag og Tid. <<http://www.dagogtid.no/arkiv/2003/17/walid/index.html>>. Nedlastet 27.10.04
- Bjørnskau, Erik. 19.09.03. "Skepsisen vokser blant anmelderne". Aftenposten. <[http://www.aftenposten.no/kul\\_und/article628522.ece](http://www.aftenposten.no/kul_und/article628522.ece)>. Nedlastet 28.10.04
- Bech-Karlsen, Jo. 12.09.03. "Analyse: Det retusjerte subjekt i Kabul". Morgenbladet. <[http://www.morgenbladet.no/index.php?show\\_article=1007316](http://www.morgenbladet.no/index.php?show_article=1007316)>. Nedlastet 02.11.04
- Eriksen, Thomas Hylland. 09.01.04. "Orientalisme og reiseskildringer". Morgenbladet. <[http://www.morgenbladet.no/index.php?show\\_article=1007864](http://www.morgenbladet.no/index.php?show_article=1007864)>. Nedlastet 02.11.04
- Filseth, Gunnar. 07.09.02. "Kabul tatt på kornet". Aftenposten. Observer Media intelligence. <[www.observer.no](http://www.observer.no)>. Oversendt fra Cappelen Forlag A/S, ved Anette Fjærvoll
- Hansson, Steinar. 11.09.02. "Åsne Seierstad: 'Bokhandleren i Kabul – et familiedrama'". Dagsavisen. Observer Media intelligence. <[www.observer.no](http://www.observer.no)>. Oversendt fra Cappelen Forlag A/S, ved Anette Fjærvoll

- Hjeltnes, Guri. 27.12.02. "Stoff til en bestselger". Verdens Gang.  
 <<http://www.vg.no/pub/vgart.hbs?artid=6085391>>. Nedlastet 25.10.04
- Hoem, Knut Ameln. 12.09.02. "Bokhandleren i Kabul". NRK.  
 <<http://www.nrk.no/litteratur/bokanmeldelser/2124032.html>>. Nedlastet 28.10.04
- Irgan, Tom. 13.09.02. "Afhanske livsfragmenter". Morgenbladet.  
 <[http://www.morgenbladet.no/index.php?show\\_article=1005128](http://www.morgenbladet.no/index.php?show_article=1005128)>. Nedlastet 02.11.04
- Kendzior, Nøste. 26.10.02. "Drama med ukjende variabler". Dag og Tid.  
 <<http://www.dagotid.no/arkiv/2002/43/bokm1/index.html>>. Nedlastet 28.10.04
- Lie, Øystein og Tore Gjerstad. 23.08.03. "– Jeg har skrevet det jeg har sett". Dagbladet.  
 <<http://www.dagbladet.no/kultur/2003/09/23/379215.html>>. Nedlastet 28.10.04
- Moi, Torill. 14.11.03. "Kvinnene i Kabul". Morgenbladet.  
 <[http://www.morgenbladet.no/index.php?show\\_article=1007573](http://www.morgenbladet.no/index.php?show_article=1007573)>. Nedlastet 02.11.04
- Nilsen, Gro Jørstad. 01.10.02. "Interessant bilde av Afghanistan". Bergens Tidende. Observer  
 Media intelligence. <[www.observer.no](http://www.observer.no)>. Oversendt fra Cappelen Forlag A/S, ved  
 Anette Fjærvoll
- Reinertsen, Maria. 02.04.04. "Å falle mellom to sannheter". Morgenbladet.  
 <[http://www.morgenbladet.no/index.php?show\\_article=1008319](http://www.morgenbladet.no/index.php?show_article=1008319)>. Nedlastet 02.11.04
- Røed, Kjetil. 2002. "Et blikk bak sløret". *Prosa* nr. 4. Red. Halvor Fosli, s. 55-57
- Storvand, Lena. 29.08.2003. "– Boken må være oppspinn". Verdens Gang.  
 <<http://www.vg.no/pub/skrivervennlig.hbs?artid=73860>>. Nedlastet 02.11.04
- Sunde, Marianne. 19.09.03. "Flere har tapt sin ære". Aftenposten.  
 <<http://www.aftenposten.no/meninger/kronikker/article628524.ece>> Nedlastet 28.10.04
- Søbye, Espen. 02.09.02. "Traurig fra Kabul". Dagbladet.  
 <<http://www.dagbladet.no/kultur/2002/09/02/347621.html>>. Nedlastet 28.10.04

### **Wera Sæther og *I Naomis hus*:**

- Løvås, Kari. 25.09.04. "Å skrive inn andre steder og navn". Foreningen Ny Poesi.  
 <<http://www.nypoesi.net/intervjuer/saether.html>>. Nedlastet 24.03.05

### **Kjartan Fløgstad og *Shanghai Ekspres*:**

- Hjeltnes, Guri. 23.08.01. "Fløgstad ekspres". Verdens Gang.  
 <<http://www.vg.no/pub/vgart.hbs?artid=113619>>. Nedlastet 20.02.05
- Løken, Silje Beite. 13.09.01. "Fløgstad i Kina". Kulturspeilet.  
 <[http://www.pluto.no/kulturspeilet/faste/bok/flogstad\\_Shanghai.html](http://www.pluto.no/kulturspeilet/faste/bok/flogstad_Shanghai.html)>. Nedlastet  
 17.02.05
- Olsen, Per Kristian. 05.09.01. "Shanghai Ekspres". NRK.  
 <<http://nrk.no/redskap/utskriftsvennlig/1261149.html>>. Nedlastet 12.03.05
- Rottem, Øystein. 23.08.01. "Kina i slow motion". Dagbladet.  
 <<http://www.dagbladet.no/kultur/2001/08/23/276640.html>>. Nedlastet 12.03.05
- Stanghelle, John. 2002. "Røter og ruter". *Prosa* nr. 4. Red. Halvor Fosli, Oslo, s. 22-26

Forsidebildet er fra et postkort produsert av MMM. Berlin, og har tittelen *Springendes schwein*.